

العدد الخمسون بعد المائة

عقلا

مجلة ثقافية شهرية



أمانة عمان الكبرى
المملكة الأردنية الهاشمية

أمانة عمان الكبرى
المملكة الأردنية الهاشمية



عقارات

الاشقة الخارجية والدخيلة

بريشة الفنان رهاثيلو



56

الساو، موشوعا
للنن



42

السرع الفريسي
والعودة إلى الأموك



24

نهي ذكرى نريد الأطرش
وننة مع الذكرى...
نهة مع الفن



الكرج حن حن حن

دينب



4

في نية الرواية -
الراوي وأنتم المؤلف

المحتويات

١	الافتتاحية	٣٣	مجرد سؤال "مواقي ومالط"	٣٣	ليلى الأطرش
٢	المهزبين	٣٤	النص .. الوحش والإنتاج القومي	٣٤	د. حسن الحوان
٤	البراري واللمعة المؤلف	٣٨	حنى القول في ليلة الحنة	٣٨	الحبيب الصالح
١٠	القصة المغربية المعاصرة	٤١	نقوش "صافرة العشق"	٤١	مفلح العدوان
١٤	الحكي الذاتي وتحولات الجنس	٤٢	الصرح القريبي	٤٢	حسن يوسف
١٩	روايات تاريخ جديد والبراءة جديدة	٤٦	الخطاب الفلسفي الجديد في الغرب	٤٦	عبدالحق ميمزالي
٢٠	معمل استماتون عليه يظل	٥٥	أعضاء "جيل البشرى"	٥٥	د. رلك عيسى
٢٦	في ذكرى فريد الأطرش	٥٦	القاء موضوعاً للفن	٥٦	أحمدية الصوفي
٣٠	رواية باب الحيرة	٦٢	القناع الإفريقي	٦٢	غازي النعيم

رئيس التحرير المسؤول
عبد الله حمدان

هيئة التحرير الاستشارية

د. ابراهيم خليل
د. مهند مبيضين
ليلى الاطرش
خالد محادين
يحيى القيسي

المراسلات

باسم رئيس تحرير مجلة عمان
امانة عمان الكبرى
ص.ب (١٢٢) تلنالكس ٤٢٨٧١٠
هاتف ٤٦٢٥-٨٢

الموقع الالكتروني www.ammancity.gov.jo

البريد الالكتروني e-mail:amman_mg@yahoo.com

رقم الايماج لدى الكتبة الوطنية
(٨٢٢/٢٠٠٤/١)

التصميم / الاخراج والرسوم
كفاح فاضل آل شبيب

ملاحظة

نرسل المخطوعات مرفقة بالصورة والأفلام عبر الايميل
مرفقة أن لا تكون للغة قد نظرت سابقاً، ولا تقبل المجلة أية مادة من أي
كتاب يتضح أنه (رسل) مادة سوف نضربها.
لا نعد النصوص لأصحبها سواء نظرت أو لم تنشر

86

فيلم (ملقى بعيداً)
لنورم هانكي



62

التنازع الإثري في...
إبواب رمزية
ذات أبعاد متعددة

- | | | |
|----|--------------------------------|------------------|
| ٧١ | استدراكات "ملقى سولاليا" | أسعد ناصر |
| ٧٢ | ظلال بلا أجساد | مصطفى بلعصري |
| ٧٩ | مساحة للتأمل "ميكافلو المصرية" | نادر ريتسي |
| ٧٦ | في البدء كان النهر | طارق الكبيسي |
| ٨٠ | رحيل شاعر | عيسى الشيخ حسن |
| ٨٢ | بين وبينك عهد ما جازيتني | أحمد الخطيب |
| ٨٤ | يطل الخوف | محبوب العجاري |
| ٨٦ | فيلم الشهر "ملقى بعيداً" | ابراهيم نصر الله |
| ٩٢ | اصدارات | د. أحمد التعميم |
| ٩٦ | الأخيرة "الركز والهاش" | غايي النخبة |

الذي يُعَمِّن رواية تلك الحوادث، وترتيبها، وتفسيرها، كما لو أنه أحد شهودها بلا ريب.

فمن المؤكد، والحال هذه، أن المؤلف يخترع شخصا عاش في ذلك الزمان، ولديه معرفة بالبيئة، والمكان، والعادات، والتقاليد، وأنماط حياة السكان، والعلاقات السائدة بين إنسان وإنسان. وإلا لما استطاع أن يكسب ثقة القارئ بما يروي ويقص، وإذا لم يلق القارئ بما يُروى له، ويُسرَد عليه، ظل ذلك كله مقفلا، غير حقيقي، وزائفا، غير واقعي، ولما دليل آخر يبرهن على صحة هذا التوجه، وهو لجوء الكاتب أحيانا لتتويج الراوي، وتعمد من يسردون الحوادث، في الرواية الواحدة، فلو أن المؤلف هو الراوي لما كان بالإمكان أن يتعدى الرواية والمؤلف واحد. وقد أشرنا في موضع سابق إلى أن الرواية تقص علينا قصة متخيلة، لكن حرص المؤلف فيها على إقناعنا بصحة ما يُروى، ويقص، حرص شديد بين وواضح (٢). وقد تميز الكتاب المحدثون عن سيقومهم بالاعتماد على الراوي، لتأكيد تفويضهم عن الرواية، وتجنب التدخل المباشر. وقد أثر عن كونراد ابتكاره شخصية مارلو، وهو اسم بشار قديم ظهر في المصور الوسطى، ليؤوب عنه، ويتحدث للقراء بدلا منه، ويفضي إليهم بأسرار (٣).

لذا لا بد من أخذ هذا الركن من أركان العمل الروائي بالحسبان، أعني الراوي الذي يفضل بعضهم تسميته مساردا story teller، ويطلق عليه بعضهم وصف الكاتب الضمني implied author (٤).

الراوي المشارك،

إذا نظرنا في الاقتباس الآتي من رواية زجاج الوقت لهدية حسين الحكاية بدأت في وضع النهار. وتحت أشعة شمس دافئة أواخر نيسان، بدأها رجل دخل حياتي في اللحظة الخطأ من العمر (٥). - عرضنا أن الراوي - السارد هو أحد أشخاص القصة. وكأنه

في بنية الرواية

الراوي وأقنعة المؤلف

د. إبراهيم خليل

فنرما يستقبل السارد نصاً روائياً يجد نفسه، وجهاً لوجه، أمام ثلاثة أشخاص، هم: المؤلف

author والسارد أو الراوي narrator والقارئ reader. والراوي إذا أردنا تعريفه بكلمات بسيطة، وموجزة، خالية من التعقيد، هو، الشخص الذي يسرد الحكاية، وهو من اختراع المؤلف، وتصويراته

الخاصة - وهو - أي المؤلف - هو الذي يختار له موقعا يقتربه من الحوادث، والشخص، والعناصر الأخرى المتداخلة في الحكاية كالزمان، والمكان.

وقد كان الدارسون في السابق يتجنبون الكلام على هذا الراوي، ظنا منهم أن المؤلف هو من يروي الحكاية. بيد أن هذا غير صحيح، إذ لو كانت الرواية تنور حول قصة تاريخية، - مثلا - واقتضينا أن من يروي لنا أجزاء القصة عاش في مصر القديمة زمن الفراعنة، أو في الأندلس أيام ملوك الموحدين، لوجب أن يكون المؤلف شاهدا على هاتيك الحوادث التي يروي. وبما أننا نعرف عنه معاصرتنا، وأنه يكتب قصصا أخرى تقع أحداثها في غير ذلك الزمان، وغير تلك البيئة، وذلك المكان، وجب أن نستنتج قيام المؤلف باختراع هذا الراوي

الدكتور محمد حسين هيكال

زينب



للتقي أربعة أشخاص، لا ثلاثة، هم: المؤلف، الراوي الأول، الراوي الثاني من الداخل، القارئ.

فالراوي الأول يتحول إلى مروي له، وهذه التحولات كثيرة الشيوع في الرواية، ففي زيجاج الوقت التي ذكرت سابقاً، تتحول حسبية من ساردة في بعض الفصول إلى مروي لها في الفصول التي تتسلم فيه حزام ابنة أخيها إدارة اللعبة السردية (١٣). وفي رواية أنت منذ اليوم لتيسير سبول يتحول السروي وهو (عربي) إلى مروي عنه (١٤). وفي رواية ليلتان وظل أسراراً للكاتبة ليلي الأطرش تتحول كل من منى وآمال إلي ساردة حيناً، وحيناً آخر إلى مروي عنها، وفقاً لتقاب الأختين على إدارة الفعل السردية (١٥). وهذا شيء يشيع بصورة واسعة في الروايات المروفة باسم روايات وجهات النظر، التي تعدد فيها الأصوات (١٦)، ويتناول الشخص على سرد الحكاية الواحدة مراراً. مثلما نجد الأمر واضحاً في رواية رباعية الاسكتدية «لأسكنين كالميل»، ورواية ميرام «تجيب محفوظ»، والسفينة لجبرا إبراهيم جبرا، وخمسة أصوات «لغالب طلمة فرمان، والحرب في بر مصر» ليويس القعيد، وغيرها كثير..

الراوي العليم:

والراوي العليم هو الراوي الذي يمتلك القدرة غير المحدودة على الوصف على الأبعاد الداخلية، والخارجية، للأشخاص. فيكشف لنا عن العوالم السرية للأبطال دون أن نقف في طريقه سقوطاً، أو حواجزنا. كان الأجدر بقلب الكاتب الضماني من الراوي المشارك.

وبعد هذا الراوي، الذي هو قارئ من أقدمة المؤلف، من أكثر النماذج شيوعاً، وأقدمها، لا سيما الروايات المبكرة. والراوي العليم نوعان:

١- الراوي العليم المحايد:

وهو مجرد سارد للحوادث، يرويه وقد بقي عليها بعض الضوء مفسراً دون تدخل مباشر منه، فمهمته تقتصر على رصد الحوادث، والأشخاص، والمكان، وتتبع ما يجري، شأنه في ذلك شأن آلة التصوير المثبتة على حامل، تلتقط صوراً للمشاهد من زاوية معينة،



نرى في الاقتباس استخدام الكاتب الثاء في دخلت، وإياه في مثلي. أي أن الراوي ينسب الرواية لنفسه لا لأحد غيره. وعندما يعلق على عدد الحضور يقول: ربما جاؤا مثلي لأنهم لم يجدوا شيئاً يفعلونه.. فهذا القول ما هو إلا تفسير لدوافع الشخص، واستخدامه كلمة ربما تحزّر من أن هذا التفسير قد لا يكون صحيحاً مئة بالمئة. وهو تحزّر يكشف في الواقع عن حقيقة أساسية يقوم عليها هذا النوع من الكتابة الروائية. يقول أمين معلوف في روايته موانئ المشرق: على لسان الراوي: «هذه الرواية ليست ملكاً لي، فهي تسرد حياة رجل آخر بكلماته، قمت - فقط - بترتيبها عندما بدت لي أنها تقتدر للتسلسل المنطقي.. هل كذب علي؟ أجهل ذلك؛ لحيته صدفه في باريس في إحدى عرايات المترو في حزيران ١٩٧٦ ولم يتطلب الأمر غير ثوان معدودة لأتعرف إلى هويته (١١)». فتسأل الراوي الأول عن الثاني هل كذب علي، وجوابه المختضب: أجهل ذلك، يتم على أن الراوي المشارك قد لا تكن الثقة به تامة. الراوي هنا على مساس بالبطل، لكن البطل، وهو الرجل الذي ألقاه الراوي بباريس، سرعان ما يتحول إلى سارد ثانوي، وتكاد تنسى في آثاء هراعتنا أدرواية السارد الأول، يبدأ من قوله: «بدأت حياتي منذ نصف قرن قبل ولادتي في غرفة لم أزرها قط على ضفاف اليفسور (١٢)». فمن هذه الفقرة يبدأ الراوي الثانوي سرد حكايته، وهنا - في الواقع -

باستخدامه كلمة حياتي يعلن حضوره المطلق، مؤكداً أنه لا يكتفي بسرد الحوادث، وإنما هو أحد المتورطين فيها، وهذا الراوي - بصفت عادية باعتباره سارداً من داخل الحكاية، سارداً مشاركاً، وهو أحد الأبطال، وهو السارد المُشَرَح dramatized narrator أي أنه راو له دوره في التشيلية، إذا ساع التعبير (١٣).

أما مرتبة هذا النوع من الرواة، فهي قربه الوثيق من الحوادث التي يرويها، كونه أحد الأشخاص الذين جرت وقائهم لهم، واكتسوا بنارها، وهو شديد الصلوق، أيضاً، بالأشخاص الذين يتصارعون، أو يتصارون في الحكاية (١٤). وهذا السارد يحمل - في الحقيقة - تبعات ما يروي.

فنحن عندما نقرأ رواية كتب بهذه الطريقة، نكاد ننسى المؤلف تماماً، فإن أقمنا بصحة ما يروي عزونا هذه الثقة له لا للمؤلف، وإذا شككنا ببعض ما ينكره، أو ما يمكن احتسابه ضمن التحليل الباطني للشخص، فإن تبعه هذا الشك تقع عليه لا على المؤلف.

فهو سارد يسهم في التلمية والتوايما التي يضمها هي التي تكشف عن صفة موافقه، إن كان صادقاً فيما يقصه، أو غير صادق.

وهذا النوع من الرواة ينشئ علاقة مباشرة بالقارئ، في غياب المؤلف، فيفتني البسيط، ويغزو القارئ على تماس بإحدى شخصيات القصة أي أن المسافة بين القارئ والقصة تتراجع إلى أدنى درجة ممكنة (١٥)، وتتسلق إلى حد التلاشي، خلافاً للرواية التي يعتمد فيها المؤلف استخدام راو من خارج الحوادث التي تتضمنها الحكاية.

ومن الناحية الفنية، يستخدم المؤلف ضائير تحيل إلى المتكلم، الذي هو الراوي المشار له (١٦). فإذا نظرنا في الاقتباس الآتي من رواية بها طاهر: الحب في المنفى وجدنا ضمير المتكلم يلب على السارد: «حين دخلت قاعة الفندق، لم يكن المؤتمر قد بدأ بعد... كانوا قد وضعوا متصددين متجاورين منصّوخها ثلاثة مقاعد... وصفاً في القاعة نحو ثلاثين مقعداً.. وإن لم يكن ثمة غير ستة أو سبعة من الصنفين جلسوا متناثرين.. ربما جاؤا مثلي لأنهم لم يجدوا شيئاً آخر يفعلونه... ومن كنت تريد أن يأتي (١٧)»



العلم هو رآو يأتي القصة من خارجها، ويسهم في صياغة الحكاية على الرغم من أنه منفصل عنها، مؤدياً دور الوسيط بين الكاتب والقارئ، من جهة، والوسيط بين الشخص والقارئ من جهة أخرى. لذا يمثل الراوي العلم تجسيدا للمسافة بين القاص والحكاية، وتجسيدا لزواية النظر(٢٤).

ففي النوع الأول (المشارك) يقدم السارد رؤية ذاتية للحوادث فيما يقدم النوع الثاني رؤية موضوعية. وفي النوع الأول يقدم الراوي رؤية مصاحبة، هي حين يقدم الراوي من النوع الثاني رؤية بعيدة أي بعد وقوع الحوادث، فهي تمت في الماضي. وفي النوع الأول يقدم لنا الراوي سردا لا يتبع فيه السارد بالقة التامة، هي حين أن السارد من النوع الثاني قدم لنا سردا يتمتع فيه بالقة الكاملة، إذ يفترض أن يعرف عن الحوادث، والأشخاص، ما لا يعرفه غيره. لذا يمنحه القارئ هذه الثقة من بده القراءة.

الراوي العلم المشارك

وقد يصفذ أن يكون الراوي علما، كالي المعلم، من داخل الحكاية ومن خارجها في الوقت نفسه، مشاركاً وغير مشارك، بشرط أن يكون قربنا لأحد أشخاص الرواية، فكانه ضميره الذي يحاوه على الدوام، ويذكره بما فعله في الماضي، أو بما يفعله الآن، أو بما عليه أن يفعله. وفي هذا النوع من الرواة يتلهم الراوي بالشخصية، وتكون صلته بالمؤلف أكثر قربا، ولصوفا، حتى لكأنه يمبرعن صوته- أي صوت المؤلف - لا من صوت الشخصية التي تتلهم بها. نجد هذا واضحا في الاقتباس الآتي من كتاب منازل القلب: "في اللحظة التي عبرت فيها السيارة مدينة البيرة تاركاً مصنع العرق خلفها شرع جسدي بالتحرر منك، فهدوت كأننا خفيفاً، أثيراً، كأن اللحظة للتبسة تصوعك من مادة شفاة تشبه اللحم، حتى كأن المكان من حولك بدا لك حلاماً، أو ما يشبه العلم.(٢٥).

فالراوي يخاطب البطل، وفي الوقت ذاته، يدري لنا ما يجري، ويقع، ملقياً الضوء على الحدث الذي يشاهده، مفسّراً بعض ما يدور في خيال الشخصية السردية ومع أن منازل القلب كتاب في السيرة، إلا أن المؤلف

من صحة ما يروييه. والتأكد من أهداف الشخص، فهي رواية طريق الزمان(١٩) لشكري شمشاعة يكثر من التدخل مؤكداً صحة حدث، أو مؤكداً صحة تفسير، مقيماً علاقة مباشرة بالقارئ: "لم معي إلى بلد لا تشف ابتسامته عن سريره، ولا زخرف القول فيه يترجم عن حريته. ولا ما فيه من ترف ينم على رغبه، أو ما فيه من لوه يعبر عن أمنه(٢٠)".

وفي موضع آخر يخاطب القارئ قائلاً: "تمال معي - ونحن في هذا العصر الذري... لم تخيل هذا البلد... فهو ينشئ علاقة مباشرة مع المتلقي تشبه علاقة الحكواتي بجمهوره.

وذلك نوع من التدخل المباشر. وقد يتكرر هذا التدخل بصورة لافتة مما يجعل صوت هذا السارد المنقح لما يروييه هو صوت المؤلف نفسه. يقول في أحد المواقف "نحن في سبيلنا إلى القصر الياخذ الجميل نقبل عليه فترى كيف يطل الإنسان الفني على الإنسان الفقير(٢١)". ويكاد يكون هذا النوع من الراوي هو المهيمن على رواية زياد قاسم أبناء القلعة، ففي أكثر الفصل التي يتألف منها القسم الأول من الرواية، نجد الراوي يلجأ إلى إلقاء الضوء على الشخصية حالما تدلف إلى مسرح الحوادث، مثلما هي الحال عند كلامه على خالد الملا، البغدادي الذي شاعت الأقدار أن يترك بغداد. ويتخذ من عمان دار إقامة له، وفيها تزوج من امرأة شامية، فتجب له ولدا ذكر في العام الأول لزواجهما، هو مالك، صديق فخري شمس الدين(٢٢). فلول هذا التفتح الذي عاد بنا فيه الراوي للنش في ماضي خالد الملا، لما عرفنا صلته بمالك الذي كنا قد استندنا حضوره كلما ذكر فخري.

وفي رواية المخطوط القرمزي(٢٣) لأنتوني غال الإسباني نجد الراوي العلم المنقح لما يروييه يخبرنا في مستهل روايته بعثوره على مخطوط قديم في حفرة أجريت لأحد المبانى القديمة في المغرب، وأنه - أي الراوي - لم يفعل شيئاً سوى تصفح المخطوط الذي كتب في ورق قرمزي اللون كذلك الذي كان يستخدم في المراسلات الرسمية لقصر الحمراء قبل سقوط غرناطة(٢٤).

والحق أن هذا النوع من الراوي

من غير أن يكون لها أثر في ذلك المشهد الذي تصوره، وهذا مثال جيد للراوي المحايد الذي يكثف يرصد الحوادث: "الشارع الطويل، والزحام لا يخف... أمواج من البشر تتدفق إلى الشارع الضيق، وطول الأسبوع لا يراهم أحد... عند المتعطل الثاني يقع محل بركات. هما لم يبلغا بعد المتعطل الأول. يبدو وجهه عنتر مكفها وهو يزيح الناس من أمامه. وخلقهم سمع بكسوه القبار والعرق. الحذاء في قدمي عنتر واسع على الرغم من قطعة الشماش التي حشراها في مقدمته(٢٥)".

يتضح لنا من هذا الاقتباس عزوف السارد عن التدخل فيما يسرده. وفي رواية النهايات (٢٦) لعبد الرحمن منيف نجد السارد المحايد يقدم لنا أحد الشخص كالتالي: "في هذا العم الذي يلف الطيبة من كل جوانبه ويزداد يوماً بعد يوم كان عساف لا يهدأ، ولا يستريح، إذ ما يكاد يعود بعد الغروب، حشراً معه عشرات الطيور، حتى يبدأ يثق الأبواب. كان يختار تلك الأبواب بنائية، ويفكر بذلك من قبل طويل، كما مع كل طلفة ينوي حتى قبل سقوط الطيور... أنت لأم صبري. وأنت لداود الأحمي. وأنت لسعيد الذي لا يثق في هذه الدنيا سوى إيجاب البات(٢٧)". فبعد الرحمن منيف منح الراوي المحايد هنا درجة من المعرفة بنوايا الشخص عساف، ويطارز تفكيره. لكنه لم يتدخل تدخلًا مباشرًا في السرد، أو في تحليل الشخصية تحليلًا نوعياً. نحن إذا أمام رآو يرصد عن كلب ما يروييه رسدا محايداً فكانه يعرف عسافاً، ويعرف ما يحول في خواطره، وما يعتزم فعله حتى قبل أن ينهج في قصص الطريدة. فكانه يلقى بنظره إلى العالم الداخلي، سابراً أغواره، لا يمنعه عن ذلك حاجز من مكان، أو بعد من زمان.

والراوي العلم المحايد يكثر من الحديث عن الأشخاص، لكنه لا يتحدد عن نفسه أبداً. فكانه موجود وغير موجود في الوقت ذاته. وما يروييه هو الدليل على وجوده، لكنه أيضاً يخبرنا من أن يتكلم بضمير المتكلم، فالضمائر الشائعة المتداولة في سرده للحوادث هي ضمير الغائب والغائبين، والمخاطب والمخاطبين، عندما يتجاوز الأشخاص.

الراوي العلم المنقح

وهو الراوي الذي يحاول التحقق



ليال الأطلس

امراة للفصول الخمسة



فيه يتبع الأسلوب القصصي. وهذا القرن السارد يتليس بما هو معروف باسم المونولوج monologue فالحامل يصني لصوت ضميره وهو يعاوده، ذاكرة ما مر به من حوادث، ملقى الضوء المنشر على بعضها، أو معلقاً على بعض المواقف، وهذا الأسلوب في استخدام السارد لجأت إليه الكاتبة ليلى الأطرش في روايتها امرأة للفصول الخمسة «كث غيبا يا إحسان.. خدعتك سنوات نعومة شمرها.. ظلت تلك النعومة تلهب كفيك وأنت تراهما في شمرها.. في ملمس الحرير.. وبخيلك يمزج تظايره في دلال يداعب وجهك، وترتجف حين ترفع وجهها إليك» (٢٧)

ويتكرر هذا الأسلوب من أساليب السرد في روايات كثيرة، منها على سبيل المثال رواية أحلام مستغانمي ذاكرة جسد التي تقرب في طيبتها من الرواية التراسلية، هنا هو ذا الراوي المشارك يخاطب البطلة في الرواية، مذكراً بما كان قد حدث، وكأنه راو كلي العلم، يذلل إلى المقام السرد من الخارج: ما الذي كان يزجيك في تلك اللحظة؟ أهو وجودها بيتنا في تلك اللحظة بحضورها الصامت الذي يذكر بك امرأة أخرى مرت في حياتي؟ أم شقرة تلك المرأة، والإغراء الاستفزازي لشفتيها، وعينيها المخفتين وراء خصمات شمرها الفوضوي؟ أكنت تغارين؟ (٢٧)

ومن خلال هذا الخطاب أحللتها علماً بجاذبة مرت بها البطلة دون أن تدرك لنا في السابق، فالسارد، والمسرود له، متواطئان معاً في عملية التفكير، واستعادة الماضي.

وهذا السرد التراسلي يتم في الواقع دونما حاجة لكتابة الرسائل مثلما هي الحال في رواية لاجلو: علاقات خطيرة، ففي الحقيقة السريعة أحمد القيسي نجد البطل يخاطب البطلة عن بُعد راوياً ما فعلته هو، وما فعله هو، أي أنه ينوب عنها في السرد فيما هو يحدث عن نفسه، متقللاً بين ضميري المخاطب والنتكس «تقولين أنت فيد لي، وقتي كله، وأقول بعد ذهابك وأنت فيد لي، الحب فيدنا معاً ما دمنا نريد أن نكون قريبين، وميتعينين في أن. أنت الآن في طريقك الجوي إلى أبعد نقطة في القارة السمراء، إلى حيث

وجهة نظره، فالعمدة، الذي استعاد الأرض التي أمّتها النظام سنة ١٩٥٤، يروي الحكاية قائلاً: الأرض التي أخذوها منا سنة ٥٤ رجعت، الأمس من الصعب وصفه.. ولأن سعادت بعودة الأرض ما بعدنا سعادة، فقد تمتدّت أن أموت ساعتها.. في اللحظة التي أبلغت فيها بصدر حكم القضاء العادل بعودة الأرض إلينا نظرت إلى الناحية القبلية.. لا بد وأن قلب الطوب الأحرار الموضوع تحت رأس والذي قد ذاب الآن» (٢٩)

وفي الفصل الموسوم بعنوان المتمدّد نجد الكاتب يبدأ السرد مجدداً من النقطة التي انتهى لديها العمدة، يقول: «صحت من نومي على بوق سيارة.. غصبت لأنني كنت أريد أن أعيش الحلم فترة أطول.. سمعت بوق السيارة مرة أخرى، استغربت، السيارات في بلدنا قليلة، وزياتي ليسوا من أصحاب السيارات، جاء أحد ابنائي، أخبرني بوجود ضيوف غريباء، خرجت فوجدت عمدة إحدى القرى القريبة من المركز في السندرة، قلت لنفسي إن الأيام القادمة سترينا العجب» (٣٠)

وحين نخشع في قراءة الرواية نكتشف قيام المتمدّد بإعادة سرد الحكاية من أولها إلى أن يبدأ تنفيذ الخطة الرامية لإعفاء ابن العمدة من زوجته الصغيرة من التجنيد، وفي موضع آخر يبدأ الخفير في سرد الحكاية مجدداً (٣١)، وفي موضع لاحق يبدأ الصديق - صديق مصري ابن الخفير - برواية الحكاية، وفي الحكاية الجديدة تندمج الحكاية الرئيسة ابتداءً مما رواه العمدة، مروراً بما رواه الخفير، والمتمدّد، وحتى الصديق.

والضابط الذي كلف هو الآخر، بإعادة جثة الشهيد مصري إلى قريته، يروي لنا من جانب ما رآه في الحكاية، وهذا الجانب يلقي الضوء على ما سبق سرد من وجهة نظره هو. وعندما يبدأ التحقيق معه ومع الآخرين.. يتسلم دفة القيادة المحقق الذي ظل القضية أول الأمر قضية سرقة، أو قضية تجهز، أو اعتداء، أو قضية قتل، في أسوأ الأحوال، لكنه لم يكن يتخيل أن تكون قضية شهيد لا يعرف إلا كان هو الذي استشهد، أم هو شخص آخر حسبما تقول الوثائق: «احضرو لي ضابط

جنوب أفريقيا والقانونيين يجتمعون من أطراف الأرض في مؤتمر تقوّلين أن نلن مانديلا سيفتتحه، وأعطيك على ذلك» (٢٨).

تعدد الرواية في الرواية الواحدة،

وقد يجمع الكاتب في روايته بين رواة كثر، وقد يكون عددهم بعند الشخصيات الرئيسية في الحكاية، وتسمى هذه الرواية مثلما ذكرنا من قبل رواية وجهات النظر points of view، والأمثلة على هذا النوع من الرواية كثيرة، ومن أشهرها رواية مهرانة لنجيب محفوظ التي يتناوب على سرد الحكاية فيها كل من عامر وجدي، وحسن علام، وومنصور باهي، وسرحان الميبري، ثم عامر وجدي مرة أخرى. ورواية السفينة لجبرا إبراهيم جبرا. وفي هذا النوع من الرواية يتخذ الكاتب من اسم الشخصية - عادة - عنواناً للفصل الذي تضطلع فيه بدور السراوي، ففي رواية السفينة نجد الكاتب يتخذ من اسم صالح المسلمان عنواناً، ومن اسم وديع صراف عنواناً، لسبب معروف، وهو أن وديع هو الذي يروي هذا الجزء الخاص من الحكاية من زاوية نظره هو، خلافاً للجزء الآخر الذي يرويهِ صالح المسلمان من زاوية نظره هو.

وفي رواية يوسف القعيد الحرب في بر مصر (١٩٧٨) نجد العناوانات كلها بأسماء الأشخاص: العمدة، المتمدّد، الخفير، الصديق، الضابط، المحقق. ففي كل فصل من فصول الرواية يتحدث أحد هؤلاء سارداً الحكاية من



فأشأن أن يذكر انتشار وباء الجذام فيها، ولا يفوته أن يذكر عند دخوله القاهرة دخول العثمانيين، وهكذا نجد الراوي سلفها - إلى حد بعيد - بترتيب ما يرويه على وفق مجريات حياته هو (٢٨).

أما التوجه للقارئ بهدف التأثير فيه، واجتذابه، فكان على السدوم أحد الأهداف النموة باختراع الراوي الوهمي. فالمؤلف - أيا كان - ينبغي ألا يطل من بين المسطور مخاطبا القارئ مباشرة، فهذا يعد عيبا وماخذا على الروائي إذا كان. إذ ينبغي ألا يكون للمؤلف حضوره. وقد تبني هذا الرأي طوير أحد كتاب الرواية في القرن التاسع عشر، ومنذ ذلك الحين يعد رأيه

هذا نجدا لهذا الراوي أمثلة كثيرة، سواء في الروايات التاريخية أو الواقعية كرواية زينب لمحمد حسين هيكل وروايات جرجي زيدان. وأما النوع الثاني فهو غالبا الراوي المشارك أو الممصر، لأنه دائم التذكير بما سافه من الحوادث، أو بما يسوقه فيما بعد. ودائم النظر في تنظيم السرد ضمن دائرة تمكن القارئ من استيعاب الحوادث. فإن كانت الرواية تاريخية مثلا كان على الراوي أن يسبق الحوادث وفقا لما هو معروف من تاريخ الفترة، ففوائد السرد في هذه الحال تتغير وتختلف حسب موقع السارد من العصر، والمكان الذي يرخ له وتجري فيه الحوادث (٣٦). ويتضح هذا - على سبيل المثال - في رواية أنطونيو غالا المخطوط القرمزي، ففيها يدعي الراوي افتتاحهم بعضهم قصر الحمراء والعيت بمذكرات الصغير، وهو الآن في صدد القيام بإعادة ترتيبها لتتفق مع التسلسل التاريخي. يقول الراوي بعد أن عبر عن شكوكه في أن بعضهم تتجسس على المذكرات: سنحاول جرد الأحداث بطريقة منتظمة. (٣٧)

وفي رواية أمين معلوف ليهون الإفريقي نجد الراوي يسرد حكاياته في ترتيب يتفق مع جولاته في المدن، ذاكرة بمد كل مدينة زارها أو أقام فيها السنة التي دخلها فيها، والمال التي أقامها، والحوادث الكبرى التي تخلت تلك المدة. ففي كتاب غرناطة لا يفوته أن يذكر عام العرض الذي عجل في سقوط الأندلس. ولا يفوته عند وصوله



أن نجد لهذا الراوي أمثلة كثيرة، سواء في الروايات التاريخية أو الواقعية كرواية زينب لمحمد حسين هيكل وروايات جرجي زيدان.

وأما النوع الثاني فهو غالبا الراوي المشارك أو الممصر، لأنه دائم التذكير بما سافه من الحوادث، أو بما يسوقه فيما بعد. ودائم النظر في تنظيم السرد ضمن دائرة تمكن القارئ من استيعاب الحوادث. فإن كانت الرواية تاريخية مثلا كان على الراوي أن يسبق الحوادث وفقا لما هو معروف من تاريخ الفترة، ففوائد السرد في هذه الحال تتغير وتختلف حسب موقع السارد من العصر، والمكان الذي يرخ له وتجري فيه الحوادث (٣٦). ويتضح هذا - على سبيل المثال - في رواية أنطونيو غالا المخطوط القرمزي، ففيها يدعي الراوي افتتاحهم بعضهم قصر الحمراء والعيت بمذكرات الصغير، وهو الآن في صدد القيام بإعادة ترتيبها لتتفق مع التسلسل التاريخي. يقول الراوي بعد أن عبر عن شكوكه في أن بعضهم تتجسس على المذكرات: سنحاول جرد الأحداث بطريقة منتظمة. (٣٧)

وفي رواية أمين معلوف ليهون الإفريقي نجد الراوي يسرد حكاياته في ترتيب يتفق مع جولاته في المدن، ذاكرة بمد كل مدينة زارها أو أقام فيها السنة التي دخلها فيها، والمال التي أقامها، والحوادث الكبرى التي تخلت تلك المدة. ففي كتاب غرناطة لا يفوته أن يذكر عام العرض الذي عجل في سقوط الأندلس. ولا يفوته عند وصوله

القوات المسلحة. قدم لي القضية باختصار. (٣٢)

هنا نجد السارد، وهو المحقق، يعيد رواية الحكاية من وجهة نظره، التي لم تسمه في إصدار حكم قضائي قاطع في المسألة.

الراوي والمؤلف:

لغة نوع من الرواية يتماهى فيه الراوي الوهمي بالمؤلف، وهي الرواية التي تقرب من السيرة الذاتية. ففيها يتحدث الكاتب عن نفسه لكن باستخدام راو وهمي مثلما نجد على سبيل المثال وليس الحصر في كتاب الأيام لطف حسين فهو يتخيل راويا يحكي قصته الآخر مستخدما ضمير الغائب بدلا من المتكلم: "ذاق الثين المرطب وشرب نقيعه، في أشاء الصنف، وذاق السبوسة واستمتع بما تبعه من حرارة في الأجواف في أشاء الشتاء. وربما وقف عند بعض الباعة من السورين فذاق ألوانا من الطعام، منها الحار، ومنها البارد، ومنها الحلو ومنها الملح، وكان يجد في ذوقها لذة لا تقدر، ولو قدمت إليه الآن لأشفق أن تحمل إليه علة أو تقرى به الموت. (٣٣) فهو يتحدث عن نفسه وعما كان يجده في الطعام الذي تلوقه صغيرا. ومع ذلك يستخدم ضمير الغائب وهذا يؤكد أن الراوي الوهمي هو المؤلف نفسه. وقد حكاكه في هذه الطريقة إحسان عباس في كتابه غربة الراعي في الفصول الأولى حسب (٣٤).

وظائف الراوي:

لراوي في مطلق الأحوال وظائف عدة يمكن صمها فيما يأتي:

١. الوظيفة السردية فهو يروي حكاية.
٢. الوظيفة التنظيمية فهو يرتب الحوادث وفقا لتسلسل معين.
٣. وظيفة تأثيرية عن طريق التوجه للقارئ.
٤. وظيفة الشاهد الذي يوثق ما يروي.
٥. الوظيفة الإيديولوجية (٣٥)

أما الوظيفة الأولى فهي التي اصطلح بها السارد منذ القديم، وتكاد كل قصة وكل حكاية تعتمد على راو وهمي يسرد ما فيها من حوادث. ففي القصص الشعبي اعتاد مستعملو تلك القصص أن يبدؤوا بعبارة قال الراوي... وروى... ويحكي أن... وفي الرواية نستطيع



عامين (٤٢)

جل هذه الأمثلة في الواقع ينبو فيها الراوي العليم omniscient narrator مع المؤلف، لا في سرد الحوادث وترتيبها حسب، ولا في التفكير بما مضى، ولا في سبر أغوار الشخص، وإنما في عقد صلة مباشرة ومستمرة بالقرّاء، مما دعا بعضهم تسمية هذه الوظيفة بالوظيفة التواصلية.

أما التوثيق، فوظيفة سردية نجدها في أكثر الروايات التي تعتمد على الحروب، والأزمات، والقصص التاريخي.

ففي رواية هاشم غرايبة (الشاهدين) نجده يذكر حوادث مثل تهريب المساح إلى فلسطين، يقوم الراوي بدور المصحح الذي يريده أن يؤكد حدوث هذه الوقائع (٤٣). وهذا واضح أيضا في رواية الحق للحوادث

المكتورة في قصة التعيد الحرب في بر مصر. فيعد أن أدلى الشهود بما قالوه وذكره صار بإمكانه أن يقص الحكاية بدقة أكبر، مفردا بين الصحيح من الأخبار والزائف، وأثر الراوي الموثق في الروايات التاريخية أكثر وضوحا، لأنه يعالج من خلال وثائق الوهمية إقناع القارئ بأنه لم يتجاوز الحقيقة فيما ذكره ورواه.

والوظيفة الإيديولوجية نجدها غالبا في الروايات السياسية، والاجتماعية، والأخلاقية. ففي أيام الحب والموت لرشاد أبو شاوور يتبنى الراوي موقفا متحيزا ضد هاجم العواونة، والمخاتير، والإنجليز، ومن يتعاون معهم من الملاك، والإقطاعيين. وتقصص تاولياته لما يرويه عن طيبة قلب الشاوش حسين، وما يرويه عن الطفل محمود، يقصص عن إيمانه باستمرار المقاومة من خلال الجيل الناشئ (٤٤). والوظيفة

التعليمية نجد مثلا واضحا لها في رواية مذكرات دجاجة لإسحق موسى الحسيني، ففيها ينبو الراوي عن المؤلف استخلاص عبر ودروس، مما يحدث، كالنتيجة على أن الإنسان يستخدم عقله فيما لا نفع فيه ولا فائدة (٤٥).

وهذه الوظائف - باستثناء الأولى - تختلف من رواية لأخرى. فالوظيفة السردية وظيفة أساسية للراوي، لا تكتمل الرواية إلا بوجوده. أما الوظائف الأخرى فقد توجد بقدر أو بأخرى قد لا تكون موجودة في هذه الرواية أو تلك، وتوافر هذه الوظائف لا يعني بأي حال انفصالها عن النواصر الأخرى التي تتألف منها التصنيع السردي: فطبيعتها ليست مستقلة عن طبيعة الحكاية استقلال الكلام عن اللغة (٤٦).

* نالده ويحدث في اللغة والأدب

الروائي

١. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، للجلس الوطني للثقافة، الكويت، ط ١، ١٩٨٨، ص ٣٨
٢. إبراهيم خليل، قواعد السرد من نظرية الرواية إلى خطاب الحكاية، مجلة عمان، ١٩٩٠، شتيرين الثاني / نوفمبر ٢٠٠٧
٣. سطر في ذلك الرواية الإنجليزية في القرن العشرين، ترجمة إبراهيم خليل، مجلة أعلام، بغداد، ص ٢٣، ٢٤، آذار (مارس) ١٩٨٨، ١٠٧، وقابن ٢٠٠٧
٤. A Reader Guide to Great Twentieth Century English Novels, Thames Hudson, London ١٩٧٢، ٤١-٢٠٦
٥. Booth, Wayne, The Rhetoric of Fiction, The University of Chicago Press, ١٩٧٢، ١٠٦، ١٤٧ p
٦. هدية حسين، زجاج الوقت، نارة للنشر والتوزيع، عمان، ط ١، ٢٠٠٥، ص ٨
٧. لويوك، بيرسي، مقدمة الرواية، ترجمة عبد الستار جواد، ميدلاوي للنشر، عمان، ط ١، ٢٠٠٠، ص ٦٠
٨. جبرار جليل، خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة محمد الحمصم وآخرين، دار الاختلاف، الجزائر، ط ١، بلا تاريخ، ص ١٨٢
٩. لطيف زيتوني، مجسم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، دار النهار، بيروت، ط ١، ٢٠٠٢، ص ٩٦، وانظر ديان حابر: فن كتابة الرواية، ترجمة عبد الستار جواد، دار الشئون الثقافية، بغداد، ط ١، ١٩٨٨، ص ٢١
١٠. بهاء طاهر، الحب في الخفي، دار الآداب، بيروت، ط ١، ٢٠٠٠، ص ١٣
١١. أمين معلوف، بوابات الشرق، ترجمة نوريه بضمون، دار الفارابي، بيروت، ط ١، الجزائر ٢٠٠١، ص ٧
١٢. السابق، ص ٢١
١٣. إبراهيم خليل، في الرواية التسمية العربية، وزه الأرونية للنشر، عمان، ط ١، ٢٠٠٧، ص ١٠، وانظر ص ١٩-١٠
١٤. تيسير سويل، الأصوات الكأمة، جمع وتحقيق سليمان الأزرق، دار ابن رشد، بيروت، ط ١، ١٩٨٠، ص ١٧، وانظر عبد الله إبراهيم، بهاء أسعد في الرواية الأردنية المعاصرة، أفكار، عمان، ط ١، ١٥٠ تموز ١٩٩٩، ص ٤٥
١٥. إبراهيم خليل، ألقمة الراوي، وزارة الثقافة، عمان، ط ١، ٢٠٠٢، ص ١٥، وانظر « الرواية في الأردن في ربع قرن، دار الكرم للنشر والتوزيع، عمان، ط ١، ١٩٩٩-١٠٠٧
١٦. محمد تيسير التلاوي، وجهات النظر في رواية تعد الأصوات العربية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط ١، ٢٠٠٠، ص ٧٤
١٧. محمد البساطي، بيروت وزم الأجيال، دار الآداب، بيروت، ط ١، ٢٠٠٠، ص ٢٤
١٨. عبد الرحمن منيب: الهفوات، دار الآداب، بيروت، ط ١، ١٩٧٨، ص ٤٠
١٩. صدرت في عمان سنة ١٩٥٧ عن دار النشر والتعهدات، تنظر ألقمة الراوي، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠٢، ص ١٥٩-١٨٠
٢٠. شمشاعة، السابق، ص ٧

٢١. السابق، ص ٩٩
٢٢. زيد قاسم، أبناء القلم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٧٠-٩٢، ص ٢٢
٢٣. أنطونيو غالا، المخطوط القرصاني، ترجمة رفعت عطلة، ورد للنشر والتوزيع، دمشق، ط ١، ١٩٩٨، وانظر إبراهيم خليل، خلال وأصداء أسلمية في الأدب المعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط ١، ٢٠٠٠، ص ١٩٩
٢٤. جبرار جليل، السابق، ص ١٨٢
٢٥. طارق راوي، منازل القلب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٩٧، ص ١١
٢٦. ليلى الأطرش، أمراء للقول الخمسة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٩٠، ص ٩، وانظر « الرواية في الأردن في ربع قرن، مرجع سبق ذكره، ص ١٠٧-٩٩
٢٧. أحلام مستغانمي، ذكركم جسد، دار الآداب، بيروت، ط ١، ١٩٩٦، ص ١٦٧
٢٨. محمد القيسي، الحقيقة السريّة، دار الآداب، بيروت، ط ١، ٢٠٠٢، ص ٢٧٢
٢٩. يوسف القعيد، العرب في بر مصر، دار ابن رشد، بيروت، ط ١، ١٩٧٨، ص ٧
٣٠. السابق، ص ٣٠
٣١. السابق، ص ٥٢
٣٢. السابق، ص ١٢٥
٣٣. طه حسين، الأيام، دار الملهف مصر، ط ١، ١٩٧٩، ص ١٢
٣٤. إحسان عباس، غربة الراعي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط ١، ١٩٩٦، ص ٢١
٣٥. لطيف زيتوني، مرجع سابق، ص ٩٦-٩٧
٣٦. عبد الملك مرتاض، المرجع السابق، ص ٢٥٢
٣٧. أنطونيو غالا، المخطوط القرصاني، مرجع سابق، ص ٢٤٦
٣٨. إبراهيم خليل، خلال وأصداء أسلمية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط ١، ١٣٩-١٣٧، ص ١٩٩
٣٩. شكوي شمشاعة، في طريق الزمان، مرجع سابق، ص ٥١
٤٠. السابق نفسه، ص ٢٢
٤١. السابق، ص ٢٧
٤٢. تيسير سويل، بداية ونهاية، مرجع سابق، ص ١٨٤
٤٣. أنظر ما كتبه عن الرواية في الرأي الثقافي، ع ١٢٢٤٧، الثاني من نيسان، أبريل، ص ٢٠، ٢١
٤٤. رشاد أبو شاوور، أيام الحب والموت، دار العودة، بيروت، ط ١، ١٩٧٢، ص ٢٢
٤٥. أنظر إبراهيم خليل، ألقمة الراوي، مصدر سابق، ص ١٤٧
٤٦. زيتوني، مرجع سابق، ص ٩٧، ولغزني من النظر: يعني العبد، للراوي والواقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط ١، ١٩٨٦، وعبد الرحيم الكندي، الراوي والقصص، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط ١، ١٩٩٦



هم عليه أكثر حوماً، وعليه أشد روعاً. وهو المدح والهجاء والتسيب والمراثي والوصف والتشبيه (٧).

أما عند البعض، فالشعر برمته نوعان: مدح وهجاء، لأن الرثاء والفخر والتعظيم ما هي -بحد التأمّل- إلا ظلال أو صفات للمدح، كما أن ما ضادها من تسميات ومعان وأوصاف فمرجعها ومرتكبها إلى الهجاء. وبناء عليه، يضعي المدح والهجاء نوعين رئيسيين يشملان باقي التقرّيات التي وردت لدى قدامة والرماني وابن رشيق وابن خلدون، وغيرهم.

على أن مفهوم الفرض ينهض على دعائمين معنويّتين:

أ- المعاني المميزة لكل غرض (المناسبة).

ب- تأليف المعاني.

والقول بالتوقع غير القول بالجنس. فالفرض منبثق من كنهنة الشعر العربي، وإلى مصادره وأسنه يرتد، بينما يتجسّد الجنس أو تجسّد من الشعرية اليونانية والرومانية للتلازم والامتداد، ومن النظرية الأفلاطونية الأرسطية دائمة الصوت. وكلّ تلبّس أو محاولة إيدال بينهما، ضمنية للوقت، واعتساف على وقائع شعرية دأمة لها خاصياتها وهيئاتها وكيوناتها المتغيرة.

غير أننا نرى أن حازماً القرطاجني هو من أضفى على مفهوم الفرض، قيمة مضافة وأجنداً! لافتاً من منطلق رفضه تقسيم قدامة للشعر إلى مدح وهجاء وتسيب ورثاء ووصف وتشبيه، مستقياً بفكرته المضنية عن التخييل من حيث كونه جوهر التعبير الشعري، متأتراً بلابن سينا ومتخطياً له في ذات الوقت. ذلك أن المعتبر -في رأي حازم- هو التخييل عياراً للشعر وعلى الشعر. فحيث يكون التخييل، يكون الشعر في أي معنى اتفق ذلك. وحيث لا يكون التخييل، لا يكون الشعر سواء أكان الفرض مألوفاً والمعنى عاماً أو جمهورياً كما يسميه أم لا. وهذه المعاني قد تهبّ في النفوس اللذة أو الألم، أو ما تجتمع فيه اللذة والألم.

وبهذا فهي تنقسم إلى مفرجة وشاحية. ومثال المعاني الشاحية: الذكريات الجميلة التي يلبّذ المرء ويتذكرها. ويتألم لتضييها وانصرامها. أما كيميّات التوفيق بين المعاني والأغراض في

التقصيدة المغربية المعاصرة وقضايا الفرض الشعري

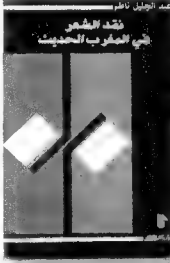
محمد بودويك

(الفرض) هي اللسان هو الهدف الذي ينصب هيرمي فيه. وغرضه كذا، أي، حاجته وقيته، وهفت غرضك أي قصدك. أما من جهة الشعر، فقد مثل مفهوم "الفرض" بالإضافة إلى مفهوم: "البيت الشعري" مقوماً نقدياً في دراسات وأبحاث النقاد القدامى. إذ يصبح الفرض، من زاوية نظرهم، كالبّيت معياراً ومقياساً لقراءة القصائد وتقويمها، ومعرفة جودتها وردائها، والحكم عليها، وتصنيفها.

حيث (يجب) كما جاء في "دلائل الإصغاء" على من أراد جودة التصرف في المعاني وحسن المذهب هي اجتلابها، والحدق في تأليف بعضها إلى بعض، أن يعرف أن للشعراء أغراضاً أول، هي الباعثة على قول الشعر، وهي أمور تحدث عنها تأثرات وانفعالات النفوس لتكون تلك الأمور مما يناسبها، ويبسطها أو ينافرها ويقبضها، أو لاجتماع البسط والقبض والمناسبة والمناظرة في الأمر من وجهين (١).

كانت أقسام المعاني التي يحتاج فيها إلى أن تكون على هذه الصفة مما لا نهاية لعدد، ولم يمكن أن يؤتى على تحديد جميع ذلك، رأيت أن أجعل ذلك في الأعلام من أغراض الشعراء، وما

ويرى قدامة بن جعفر -وهو يسلك الفرض في باب المعاني الدال عليها الشعر أن: جماع الوصف لذلك أن يكون المعنى مواجهاً للفرض المقصود، غير عادل عن الأمر المطلوب، وما



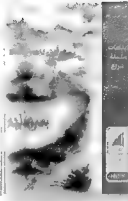
والشروط الثقافية والحضارية تحققت بهذا المقدار أو ذلك على مستوى المكتوب والعميش. هل يكفي أن نقول بأن الجواب يكمن في التقليدية، وترجيح الصدق؟ وأن المشرق ظل - إلى الوقت جد قريب - المثل والقلبة والمحتذى؟ أم في شرائط التلقي ضمن ظرفية زمانية موسومة بالتخلف والتأخر، ظرفية صراع مرير من أجل الإبقاء على الهوية، وثالها على اللغة العربية بوصفها رابطا بها وسم بالمقدسات، وفي الأسس منها التنزيل الكريم، والشعر العربي، والسلف الصالح؟

ثم لا ينبغي أن ننسى أن جماليات الشفوي تقتضي الاحتجاج بالأغراض استدعافا للكساء والصنوبر والتصدية والجذبة عند نهاية كل بيت. ومع ذلك، نعتبر أن النموذج الشعري التقليدي مغربيا كما رسخه علال الفاسي ومحمد مختار الموسوي، ومحمد بن إبراهيم ومحمد الحلوي، مسمى إلى تجديد محسوب أمثاله الدلعان عن عربية حديثة-وتطعيم الفتاة، ومقاومة الاستعمار، وتعميد الرموز الغربية والمربية. ومن ثمة، فإن التقليدية، فيما يقول عبد الجليل ناطم هي: تحقيق لهوية جماعية وعت نفسها بسبب الاصطدام بالآخر في إطار ديني أو قومي أو وطني. وربما تطابق كل ذلك وانصهر في بوتقة رد فعل وحديري لمحاولة فرض الذات الجماعية، وتحقيق هذه الهوية كان أيضا تحقيقا للشخصية الشعرية.

ويضيف قسطلان: إن التحولات الشعرية في التقليدية المبررية، تأخذ معناها في سياق المناخ الثقافي-السياسي الذي جعل من الاعتصام بالشخصية الجماعية، والاحتفال بالميثاقية الخطابية، والاتكاء على الذكورية في الإبداع، مقومات للتأسيس الشعري (٧).

وعن المرحلة اللاحقة للتقليدية أي الرومانسية، يقول محمد بنهم ما يلي: "مثل أصعب الرومانسية النزوع إلى تحرير القصيدة من نموذجها التقليدي في العروض والمخفيل معاً" (٨).

لقد انتقل التعبير من الأنا الجمعي المتضخم إلى الأنا الفردي المولغ في



العربي التقليدي



عملية الإبداع الشعري، فلا تسلسل القياد، وتصيب طول اليد إلا للشاعر الجيد في نظره.

ثم هناك ثلاث مصطلحات عند حازم ينيقي أن نميز بينها:

أولها، جهات الشعر وثانيها أغراض الشعر وثالثها القول الشعري وهو يعني بجهات الشعر موضوعات الأشياء التي

يعمد الشاعر إلى وضعها ومعاكاتها، ويدير معاني شعره عليها من حيث إن كل جهة من هذه الجهات تثير عددا من المعاني المتشعبة بها. أما أغراض الشعر فيقصد بها الغايات المعنوية أو الهياكل النفسية تلك التي يروم الشاعر تحقيقها والعبارة عنها بالمعاني المتشعبة إلى جهات الشعر كالمدح والهجاء وغيرها (٩).

وأما القول الشعري فهو العبارة عن صياغة المعاني المتشعبة بجهات الشعر، والتي يتوصل بها لتحقيق أغراض الشعر (١٠).

ينبثق من هذه النكت، نكت حازم وغيره، الأهمية البالغة التي احتلها مفهوم الفرض الشعري العربي في كتابات النقاد الفوريين والبالغيين القدامى. إذ -كما سبق- شكل مهيمنة دلالية وجمالية تفاضل الشعراء في مراتبها، ووفق عبارها حتى صيغ منها أهل التفضيل، ووضع لها الميزان والوصولان. فهذا أمجد بيت قائته العرب، وهذا أهجى بيت، وذلك أفضل بيت، وأتسب بيت... إلخ. وقد استمرت المهيمنة الاستعمارية طاغية إلى العقود الأخيرة من القرن الثالث. بل هناك من القادر من يرى أن الفرض الشعري لا يزال قائما في أعطاف وطواحي مدونة الشعر العربي الحديث والمعاصر وثاوي في خلفة المعنى الشعري، وإن تغنى وتغنى وراء برقع يكاد يغمز بوجوده وسفوره.

بيد أننا نذهب إلى أن الخطاب الشعري هو الفرض الشعري الأكبر الحقيقي بالقراءة والمقاربة والتفكيك، لا الفرض القاموسي أو الشعري الموطوء والمقعد كما وصلنا. وسنعود إلى تفصيل الكلام بخصوص المسألة أن ننفض اليد من التعريف المحدث والمعاصر

للأغراضية المتدرجة والمتحركة والمتحولة والمتينة في القصيدة المغربية الحديثة والمعاصرة.

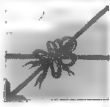
في تعريف فريي لمفهوم الفرض أو التفرير، يقول براون ويول عن "التيمة" بأنها: تقطة بداية قول ما. ولما كان الخطاب ينظم على شكل متتاليات من الجمل مترتبة لها بداية ونهاية، فإن هذا التنظيم يعني الخطبة، سيتحكم في تأويل الخطاب بناء على أن ما يبدأ به المتكلم أو الكاتب سيؤثر في تأويل ما يليه، ويضيف محمد خطابي موضعا: "وفي اعتقادنا أن مفهومي التفرير والبناء متعلقان بالإرشاد الوافي بين ما يدور في الخطاب وأجزائه، وبين عنوان الخطاب أو نقطة بدايته. وإن شأنا التوضيح قلنا: إن في الخطاب مركز جذب يؤسسه منطق، وتقوم حوله بقية أجزائه، وينبغي أن نميز بين التفرير كواقع، وبين التفرير كإجراء خطابي يطور وينمى به عنصر معين في الخطاب. ثم هناك إجراء آخر يتحكم في تفرير الخطاب وهو العنوان. ولكن براون ويول، على خلاف كثير من الباحثين، لا يمتدح العنوان موضوعا للخطاب، وإنما هو أحد التغيرات الممكنة عن موضوع الخطاب، ووظيفة العنوان هي أنه وسيلة خاصة قوية للتفرير (١١)".

وغير خاف أن العنونة التي هي قوام التفرير من بعض وجوه، ظهرت في مرحلة متأخرة. ويمكن المجازة بالقول إنها ظهرت وتبنت الواجهة مع الحركة الرومانسية.

والسؤال الذي يطرح هو: لماذا استمرت الأغراض بمعناها التقليدي حية مغلقة في المتن الشعري المغربي-إسوة بالمعربي - الحديثة؟ علما أن مجموعة من الإمكانيات الإستمولوجية،



لسانيات النص



الشعر بالعربية، مجرى ماغيرا، ومنح مختلا لا يكف عن متابعة أسرار التسمية الجديدة لعالم يتبدل باستمرار. نذكر من الجيئين تمثيلا: المرغيني-المجاهلي-الكنوني-الملياني-راجع-بنطلعة-بنيس-الأشمري-ليدوي-أخريف-زريقه، رشيد المومني...

وأخريين. وستلحق أسماء بهذه الفئة المضيئة، وتلتقي في مهبط

القصيد، وغواية النص كسك خطابي مهتم باللغة والمخال والرويا والإيقاع، وتكتيف الدوال ضمن كيانات لا متماثلات، تدور على معنى الفنى المستكن في الأنا المتكسرة، والمناحة، والمرثاة إكيدال موضوعاتي بمفهومها الغربي لا العربي، نذكر تمثيلا: وهام المراني-محمد بودويك-ثريا ماجدولين-حسن نجمي-محمد الشركي-عبد السلام المساوي-مبارك وساط-صلاح بوسريف-أدريس عيسى... وصولا إلى محمود عبد الفنى وحسن الوزاني وهذان ياسين وبينيل مناصر، ووداد بنموس-وجلال الحكامري ومحمد بشكار وأدريس علوش، وأخريين.

فيذا كان الشعر المغربي الحديث -في فترة ما-متهجه حادا ومباشرا إلى غرضه، من خلال نبرة عامة جماعية تدرج ضمن التوجه والتضج على أندلس تضيق كل يوم، فلان أهم مظهر من مظاهر الحدافة الشعرية- راسها، هو: أن القصيدة في الكثير من نماذجها المكتملة-نعنا من الإبدال الجمالي والمعرفي التمثل لسانينا وتسعينيا والآن-في التي يعتبرها البعض سيدة الإبدالات الشعرية-لا تهجم على موضوعها الشعري دفعة واحدة، وإنما تستدرجه إلى محرفها القاتم مسطلة عليه فعلا إبداعيا شديد الرفافة، وبذلك يتحدر هذا الموضوع من حدوده الحرفية والشارجية، ليصبح -أخيرا-واقعة نصية تضفي على الواقع المكان خارج النص سعرا وضاعة، لم يكن يمتلكها في الأساس، أي أن الواقع الخارجي قد يستعير من الواقعة الشعرية ما يجعله أكثر حضورا وملموسا. إضافة إلى ذلك، فإن القصود، في القصيدة الحديثة، ينقلت بقوة الرمز وشمولية الرؤيا، من

الفخر، إذ ليس في الإنسان ما يفخر به سوى إقراره بضعفه وجهله(أ). ونحن نتساءل مع الصديق الباحث رشيد يحيوي قائلين: هل نقول بأن أغراضية الشعر انتهت بانتها هذه المرحلة؟ ما انتهى هو ابستمولوجية الأغراضية القديمة المعدلة حديثا باستبدال ذكرنا بعضها، ما تلا ذلك تمثله أغراضية أقل انسجاما من سابقتها إن لم نقل إنها مبعدة تخضع في غالب الأحيان لاقطاعات تطلها بمجالات موضوعاتية ومذهبية وشكلية، وتكتسب في أحيان أخرى بالمقاصد والأهداف المتوخاة من الأدب: (الشعر الذاتي، الشعر الوجداني، الشعر الكلاسيكي، الشعر السياسي، الشعر الملثني، شعر الأشياء الصغرى...) ولعل في مقدمة الأغراض الشعرية القديمة التي لم ينقطع عنها الشعر المعاصر، وإن غير أحيانا وانقطع أحيانا أخرى، عن لفتها ومحتواها، أغراض الغزل والتسبيح والوصف والرهاء(٩).

إن الخروج عن سياق الأغراض الموروثة، استدعته مجموعة من التحولات استدعاهما من جهتها، وعي جمالي متطور تمثل في المعجم الشعري، واللعبية الدلالية، وبناء الدوال والإيقاع العام بمعناه الميشونيك (نسبة إلى الشاعر واللساني الفرنسي هنري ميشونيك)، وحضور الذات الكاتبة في خطاها. وقد تظهت ذلك منذ المستينيات من القرن الماضي: لحظة ظهر الشعر المغربي فيها معنيا بقضايا اللغة الشعرية، وما يتصل بوعي الشاعر في زمنه الذي لا يشبه الزمن القديم. إنها لحظة بروز قصيدة معاصرة مهووسة بجمالية معارضة كما يقول محمد بنيس(١٠).

وابتداء من السبعينيات، سيعضد



الذاتية من طريق اتخاذ الطبيعة ملجأ وسلاذ دراء للواقع المعاصر، في معيه الحثيث إلى التوازن النفسي، والانسجام الجواني، وطال هذا الانزياح التعبيري والأسلوبى والروياوي بنية القصيدة بحيث شكل أحد إبداعاتها.. واعتبر العنوان سائما إلى المعنى السائل في القصيدة عوضا عن الفرض أو الأغراضية.

هكذا سيختفي التواء الأغراض في المرحلة إياها مفسحا للمجال لسلطة الخيال، وتقيم الحب والجمال والحرية، واغتراب الشاعر، وهي قيم كونية -إنسانية، وموضوعات كبرى يدور حولها الشعر دائما.

والظاهر أن (تحولا معرفيا أساسيا) ميز الأغراضية العربية الحديثة بما فيها المغربية -من تطوراتها القديمة. اندرجت القديمة في وضعية معرفية باثرت منها بوصفه معتجا للجنة. أما الحديثة، فاندرجت في وضعية معرفية مغايرة باثرت منها بوصفه معتجا لغز الابدائ. سيادة القصيدة، فرز البدائل حديثا، حدثت تحت تأثير المستجدات الثقافية والحضارية، وما رآه العرب لازما لنهضهم، ومواكبتهم وهي الأمور الأخرى. وقد اقترن هذه المقصدية مفهوم للأدب وضمنه الشعر، يكرس الوظيفة الاجتماعية الإصلاحي، ويعدو لأدب ملتزم بالمعنى الشمولي في مقابل تهميش الفردية النخبوية الضيقة للشعر، وبخاصة ما كانت فيه هذه الفردية فردية المخاطب (المسود خاصا)، ولهست فردية الذات الكاتبة. لذلك كان في مقدمة الأغراض التي رآوها غير مناسبة لهذا المفهوم الجديد، أغراض مثل المدح. وقد مثلت هذه المراجعة أحد أهداف الاتجاهات الشعرية الجديدة آنذاك في تحرير القول الشعري (أغراضها من استبعاد النجز الشعري القديم، يقول جبران خليل جبران: تكلم من أغراض الشعر الرثاء والمدح والفخر والتهنئة، ولي منها ما يتكرر عن رثاء من مات وهو في الرحم، ويأبى مدح من يستوجب الاستهزاء، ويأتسف من تهنته من يستعني الشفقة، ويترفع عن هجو من يستطيع الإعراض عنه، ويستتفك من



شعري، متفرد، وقماشة كثائية باذخة، المهدي أخريف في ميثاقته الشعرية الجديدة حيث اتّبه في التثاق الخالي من البياض، والغلس في بحيرة الكون، والرسم بمرزما الواحدة، ومرآتي اللامعانة، حتى لا نذكر إلا بعض المثلثين تمثيلاً وتأشيراً على أسرارية الإبداء الرؤيائي، والإعصار على نداء القصي.. وتسمية اللاسيمي.

أعمال أخرى تفتنّب إلى أفق أغراض صمي على الشمية والقريض، وإن اصطلاح عليه بالصورالي ككتابات عبد الله زريقه وساطة مبارك ومحمود عبد الغني وجلال الحكماوي، ونيل منصر، ونجيب ميسار.. إلخ. كما يحضر الميثي واللبل الإفريقي الشاسع ذو الجنود الوثية العامرة بالرمية، والمسكونة بالفغوض والحفيرة، نيل الأرواح المرحلة والاقتلاع والمعبودية وسحر الصمت ونداءات الأسلاف الطواطم والأقنعة كما عند إدريس عيسى تحديداً ومحمد الشركي.

وهل ما يكتب هنا الآن، ينزع إلى اللاهائي والغاي، ويندرج في إطار التسميه كل من دولوز وكافري الأعمال ذات الأرجل الفاقدة للتوازن والتي تمتع حضورها من قوة غريبة، متشذرة على الإدراك، مسكونة بمبقرة سلبية، ليلية متاهية، أم الأعمال المنزورة للمعبر الذي خبره أمبادوقليس= Empédocle، حين لم يبق من عشقه للإضامات المعتمة سوى نغمه بعد سقوطه في قومة بركان الإثنا (١٤).

الباحث المغربي خالد بلقاسم.

بهذا المعنى، يكف الغرض عن الاشتغال إذا نظر إليه مفتلاً ضمن النص، أو وشمة تدور حول النص عليها. ولنا في شعر المثلثين المستفيين والسيميين، فضلاً عن الثمانيين والراهنين، ما يستند وجهة نظرنا. من ذلك، التحول العميق الذي من مقترح الطبيب الجمالي العذب، ومقترح السريغني فادح الثراء والعمق حيث المعنى المتفلت والفكر المركب دوامتان مدوختان، ومحمد بنيس في أطروحة حبه وترحاله في الحنين، والارتقاء في أحضان المجهول منذ "ورقة البهاء". ومحمد بنطلعة في تفريش الأشياء والتعريض بالكائن الداجي ضمن مرثاة مسنونة ومكثفة في كتاباته الأخيرة، وأحمد بلنداوي من خلال مفارقاته الدهشة، وسفرته السوداء في نسج

قيوده الزمانية والمكانية. وبذلك لا يعود التعامل منه أو تجسيده وصفا محضاً أو محاكاة مجردة، بل بقو الموضوع وشبكة احتضانه تجلياً رمزياً مفتوحاً على دلالات فردية أو عامة، يومية أو كيانية، لا محصر لها (١١).

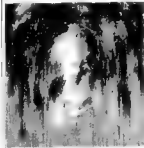
وفي كل الحالات، فالموضوع السباسي-الجلفي العميق والتبيل لا يزور عن الشعر إلا هو حاضر حضوراً بعيداً ومكثاً فيه، فالشعر الحديث-تحديداً-شيع بالوجدان السباسي في رأي روزنتال، ويذهب الشاعر سعدي يوسف إلى القول بأن السباسي: "مبار أكثر اتصالاً بالمرهفة منه بالسباسة كحركة يومية، وصار هذا المفهوم المعرفي يفقد النص ولكن من الداخل أي الباطن، ويمكن اعتباره نهراً خفياً يجري تحت النص، وتتبعه منه جنود النص..." (١٢).

هذه التناهية والالتصاف هي ما عبر عنها /عليها-الفقيه والمؤرخ والشاعر عبد الله كون بين المقد الثاني والمقد الثالث من أوائل القرن الماضي حين اعتبر أن الشعر الوطني شعر عابر تكمن قيمته فقط في قيمة الأحداث التي يرتبط بها. أما الشعر الحقيقي، فهو الشعر الذي تكمن قيمته الجوهرية في ذاته (١٣).

نعم، إن القصيدة المغربية المعاصرة تطورت اعتباراً من نسقها الخطابي حيث تشبّك سمات الغرض الشعري بالإيقاع باللغة بالموضوع بالمرجع الفكري.. إلخ. فالشعر إيقان وانتظام وإحكام لا يشتغل فيه المعنى بمعزل عن بئانه. فالمعنى في النص الشعري يرتبط عضويًا بالبناء فيما يقول

رشد محايوي

الشعري والفكري



رشد محايوي

أصالة:

- ١- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز- دار للمعرفة- بيروت لبنان، ١٩٧٨.
- ٢- فداحة بن جعفر: نقد الشعر- تحقيق وإيضاح الدكتور محمد عبد الممن فداحي- دار الكتب العلمية- بيروت لبنان، ٩١.
- ٣- كريم سعد معلوم: حازم القرطاني ونظريه المحاكاة والتخييل في الشعر- عالم الكتب- ١٩٨٠ ص: ١٧٢.
- ٤- الدكتور سعد معلوم: نفسه ص: ١٧٢.
- ٥- سعد طه: نشأتات النص- المركز الثقافي العربي- ١٩٩١ ص: ٦٠.
- ٦- عبد الجليل ناظم: الشعر العربي التقليدي منشورات وزارة الثقافة- ٢٠٠٢ ص: ١٠.
- ٧- ورد هذا القول في التمهيد لكتاب عبد الجليل ناظم المذكور ص: ١٢.
- ٨- رشيد بيجوي: الشعري والنثري- منشورات اتحاد كتاب المغرب- ٢٠٠١ ص: ٤١.
- ٩- رشيد بيجوي: نفسه ص: ٤١.
- ١٠- محمد بنيس: الشعر المغربي الحديث- مجلة بصائر- المغرب- جويلية ١٩٩٧.
- ١١- علي جعفر الملاح: الشعر والتبيل- دار الشروق- عمان الأردن- ١٩٩٧ ص: ١٥١.

* كاتب وشاعر من المغرب

- ١٢- جيت نور الدين مع الشعر- حين في الأمانة دار الآداب بيروت- ١٩٩٦ ص: ٤٥.
 - ١٣- عبد الجليل ناظم: نقد الشعر في المغرب الحديث- دار توفال- ١٩٩٧.
 - ١٤- مصطفى الحسناوي: في الفكر والشعر- منشورات اتحاد كتاب المغرب- ٢٠٠١ ص: ١٢.
- تقتصد بالمثلث أولئك الشعراء الذين يواصلون الكتابة الشعرية ويصنعون بذلك حضورهم الفني في مشهد الحافة الشعرية بالمغرب وأما برغم انتمائهم إلى جيلي الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي، الشعر الرثائي الأوروبي يشغف في لكته بموضوعه من المجلدة كما عرفها الشعر العربي، فهي حين تنحصر المرافقة العربية في كفاء ميت وكر مناهقه، وأحياناً بكاء للملك والسير، فإن الشعر الرثائي الأوروبي (Elegy) منذ الشاعر الأسكتندي تيوكريت والشاعرين اللاتينين فرجيل وهوراس، مروراً بالشعراء الإيزابيثيين سينتر- وماتين- وسنسي، وجون دون.. إلخ، كرس هذا النوع من التعبير الدب الذات وفضح الواقع والتوق إلى الهروب نحو عالم أرحب وأفضل وأكثر سكوناً، لنسمة: أركاديا أو إوتوبيا. Arcadie ou utopie- محمد بيويك.

تفعيل ثقافة حقوق الإنسان، تحسيماً وممارسة، حرّر هذا الجو الإبداعية المفريّة، من أشكال الرقيب التي كانت قد ميّزت مرحلة المسيحيين على الخصوص، وجعلت المتخيل الإبداعي يخضع إما لتوجيه إيديولوجي أو سياسي.

تلقي في هذا الصدد، بظاهرتين ميّزتين للكتابة السردية المفريّة وهما: حضور الكتابة باعتبارها موضوعاً للتخيل الروائي، كما طرحتها مجموعة مهمة من النصوص الروائية التي جعلت النص السردى الروائي المفري يدخل مقامرة التجربة، بانفتاحه على الكتابة باعتبارها إستراتيجية سردية، وموضوعاً تشخيصياً لحالة/ حالات الوعى المحتملة.

أما الظاهرة الثانية، التي باتت تميّن المشهد السردى الروائي المفري، تتعلّق بمسألة النزوع نحو التذويت، ويزور الذات باعتبارها محورا نصيا ينتمي عليه نظام الكتابة، وفعل السرد. وتجلّى ذلك فيما يصطلح عليه بالحقى الذاتي.

يبقى موضوع الذات، من أهم المواضيع التي أدّت بحضورها، في عملية تجنيس النص السردى المفري، إذ، تصبح الذات رهاتا سرديا للكتابة الروائية. لا يتعلق الأمر في هذا المستوى، بما توافق عليه نقدياً بالسيرة الذاتية، حيث الذات تكون معبرا لإحياء حكايتها بناء على مرجعية واقعية يدسّمها كتابة. بهذا التطابق التام بين المؤلف والسارد والشخصية، ولكن في مستوى نصوص الحقى الذاتي، تكون داخل زمن التخيل، وغير متعين بمسؤول التطابق، لأن سؤال المرجعية الواقعية غير ميّز، مع مثل هذا السؤال.

لهذا تلقي بنصوص قريبة/بعيدة من الرواية، على حسب حظوظ انتشار المنطق الروائي، في تجربة تشييد النص. وهي مسألة لا تعد استثنائية، تخص عددا قليلا من النصوص السردية، إنما أصبحت مسألة لافتة للنقد، ومحفزة على إعادة طرح سؤال الأجناس الأدبية. ولعل انبثاق الذات باعتبارها موضوعا محوريا للمعنى الذاتي، يفتح النظمه التمهية في الثقافة المفريّة، والتي جعلت الذات غير منظور إليها إلا في إطار الكل أو الجماعة.

تلقي في هذا المقام التجريبي السردى، بنصوص تبدأ سير ذاتية،

الحكى الذاتي وتحولات الجنس الروائي

« امرأة من ماء » لغز الدين التازي

نموذجاً

د. زهور كرام

يعد الخطاب السردى الروائي، من أكثر الأشكال التعبيرية تبليغا وتشخيصا، لمظاهر التحول في المشهد المفري، خاصة منذ العقد الأخير من القرن العشرين. وهي مسألة



مشروعة، انسجاما مع منطق الجنس الروائي المؤهل، بنبويا وتركيبيا، إلى احتواء المتغيرات، التي تعرفها السياسة والاقتصاد والمجتمع والأخلاق. نظرا لتضامل الرواية مع المستجدات، بفضل قدرتها على تنويع أساليبها السردية وأشكالها الحكائية.

وبالنظر إلى مختلف التوصيفات النقدية للرواية المفريّة، وكذا البيبليوغرافيات (١) والمراجع (٢) التي تدخل في إطار توثيق اللحظة الروائية في التجربة المفريّة، تسجل انخراطا ملحوظا للمبدع المفري في الممارسة الإنتاجية الروائية، والتي تزامنت مع وضع تاريخي عاشه/ يعيشه

المغرب، في علاقته بالماضي أو ما سمي بمرحلة الاحتقان السياسي، من خلال اعتماد النظرة المستقبلية طريقا نحو طلي ملف الماضي. أنتج هذا الوضع مناخا، تجلّت مظاهره في عناوين كبرى، أهمها

بالواقعي عنصرًا معكًا، لكن النص ينجح في الإيهام بتخيّل الواقعي، وليس الإيهام بواقعية ما يحكي. ولعل هذا هو عنصر التخيّل الذي تشهده مجموعة من النصوص التي تشتمل على الحالة عوض الحدث، وعلى الذات عوض الموضوع العام، وعلى المحكي الذاتي-التخييلي عوض السرد الروائي الذي اعتمد في منطقة التأسيس على الإيهام بواقعية ما يحكي.

١- تشكل المحكي الذاتي في "امرأة من ماء"

يشكل المقطع السردى الافتتاحي للنص، إطلاعه على الجو التفسيسي للذات الساردة، التمتع، الأرق، الصمت، الشروء، الإحساس بالفراغ، الغربة،... إلى جانب تحديد فضاء المحكي (الفندق)، الذي تتطرق منه الذات، لكي تدخل في حوار مع ذاتها والأصح.

يقفنا السرد مباشرة بعد المقطع الافتتاحي، الذي يسرده الساردة-الذات المحكي، إلى مقطع سردى، يُؤشر عليه علامة خطية تدبر عن انتقاله إلى سياق تطلعي مختلف.

يبدأ المقطع المفروق بالجمل التالية: "أردت العالم بيني وبينها. استحال إلى عاصفة تعيقها عاصفة حتى ترتلزل. أشعر أنني أطف على فراغ. كيف أحمي نفسي من هذا الفراغ؟" (ص ٧). تشخص هذه الجمل في ترتيبها وتتمسكها، طبيعة الأزمة التي حلت بالذات، وذلك بسبب استحالة التوافق مع ذات أخرى، مما جعل ذات السارد تشعر بالفراغ، وتلقته أزمة، ثم تبدأ في المحكي، من أجل فهم وإنتاج تصور حوله.

تقدم في التواصل مع هذا المحكي، عبر هذا المفروق الذي يقدم مثبة من الإشارات الأولية، والتي تبدو غير مرتبة حكائيًا، لكنها سرديًا تشخص الحالة التي يحكي من خلالها السارد.

يقفنا الأمر إذن، بمعك السارد "زين العابدين" الذي اختار الإقامة في فندق بإحدى أحياء طنجة، بعيدًا عن بيت الزوجية الذي يوجد في نفس المدينة/طنجة. من أجل أن يقتصر من نقل محب عنه البصر. يقول: "ها أنا أحمل جبالاً على ظهري وظهري ينحني للجلل والجلل ينحني على ظهري فلا أعرف إلا أين أسير" (ص ٥٧).

لكن مع الانخراط في ملفوظ "زين

مظاهر ميثاق التماثل بين المؤلف والقارئ، والذي يساهم في توجيه القراءة، وتحديد إطارها النوعي. لكن قراءة النص قُتِر عن خلل في هذا الميثاق. إذ سرعان ما تكشف عن انزياح نصي عن مبدأ الجنس الروائي، والتحرك في مسافة نصية، شبيهة أو قريبة مما يدرك بالمحكي.

نص يشكل أفقه الأنجاسي، من هذا الصراع بين ضمير المؤلف-Auteur / وضمير السارد. تموننا عندما يتعلق الأمر بجنس الرواية أن يتوقف المؤلف، باعتباره حالة واعية ملموسة عند عتبة الغلاف، لتبدأ الحكاية ثم السرد الذي ينجزه ضمير السارد. دون أن يعني ذلك انزياحاً كلياً للمؤلف، لكنه انزياح استراتيجي يتحكم فيه لحظة ربط الوصل مع التخييل، دون التعمش في منمرجات الواقع، والذي يصبح حضوره -لأن استدعته لحظة الكتابة في النص- حضوراً مختلفاً وزمناً.

في نص "امرأة من ماء" يحدث العكس. فالمؤلف لا يبقى خارج عتبة غلاف الكتاب، بل يشترق مجال الكتابة، ويخلج مجال السرد. غير أن الأمر لا يحدث من خلال إعلان مكشوف وصريح، ويحدث بشكل ملموس لتطورات المؤلف، إنما استراتيجيية الكتابة السردية في النص، هي التي تجعل ضمير المؤلف هو محور الرغبة في الكتابة.

"امرأة من ماء" حكاية السارد الذي يتماهى مع المؤلف، أو المؤلف الذي يتماهى مع السارد. محور الحكاية الذات المازوجة بسبب وضعيتها مع ذات أخرى (زوجة/الزوجة) وفضاء المحكي بمدينة طنجة التي تصبح هي الأخرى ذاتاً مازوجة.

- أشكال السردى الذي تتم به عملية حكي الذات، هو الشكل المونولوجي، حيث تحاور الذات ذاتها، والذات الأخرى. مما جعل الأحداث تعيش الثبات، ولا تعرف الحركة، إلا في تقلبات المصادر داخل الذاكرة، أو في أزقة وشوارع طنجة.

- نص يكشف عن سياقه الأنجاسي. إنه معك ذاتي بطريقة مونولوجية. نسبة الواقعي مكشوفة، ليس باعتباره مادة مرجعية لفرض الحكي، إنما لتكون حضورها يدخل عنصرًا تكوينيًا في النص، وهما، تجسّد بلاغة الكتابة لدى زين الدين التازي، هي شرته على الارتقاء بالواقعي إلى مستوى إبداعى إيجابي. والمؤشر على هذه البلاغة، أننا نشعر

وتتحول إلى روائية (رجوع إلى الطفولة لليلي أبو زيد نموذجاً) وأخرى يهيمن فيها المحكي الذاتي، مثلاً نجد في نص "مثل سيفان ينكر" (٣) للكاتب محمد بريدة. والملاحظ أن نموصاً سردياً قد صدرت في سنة ٢٠٠٧ تحمل في أغلفتها، اسم المحكي أو محركات بدل الرواية.

إن توبيعات الكتابة التخييلية السردية في المشهد المغربي، مع ما يحدث من اختراعات على مستوى نظرية الأنجاس الأدبية، قد أهل النقد المغربي-على الخصوص- إلى تطوير أسئلته والالتفات بواسطة اتجاهات نقدية -إلى ما يعبر عنه النص السردى، من تحولات تقنية ومعرفية وإيمانية وقيمية. كما جعل من الوضع التركيبي للنص الروائي، مفهوم التجريب باعتباره تجاوزاً للمألوف في نمط الكتابة، يأخذ بعض دلالات المفهوم من التجربة المغربية.

تجمل هذه الاختلافات البنوية، التي تعبر عنها هذه النصوص، نظرية الأنجاس الأدبية موضوع نقاش، تبعاً للمستجدات التكوينية لنصوص تراج عن سياق ما تم تحديده من خصوصيات، تعين معنى الجنس الأدبي. لأن تحديد الجنس الأدبي يساهم في نظام تلقى. ولعل هيمنة المحكي الذاتي، في كثير من التجليات التأسيسية السردية، ليس باعتباره مجرد عنصر من عناصر الشكل النصي، وإنما باعتباره قيمة نوعية وإستراتيجية، تحدد مجال التخييل في تجربة نص ما، يعلن عن هذه الاختراعات التي تحدث في مستوى ما تم تحديده في نظرية الأنجاس الأدبية، والتوقع السردى بشكل عام، والذي يؤثر - لا شك في ذلك- على منطق الجنس الأدبي.

من أجل الاقتراب من بعض مظاهر هذه الظاهرة، نقترح قراءة نص "امرأة من ماء" للروائي زين الدين التازي (٤) الذي يعد من أهم الروائيين، الذين يتميزون بحضور قوي ونوعي، في مشهد الإبداعية الروائية المغربية.

١- "امرأة من ماء" وإشكالية التجنيس

تتتمي "امرأة من ماء" (٤) للروائي المغربي "زين الدين التازي" إلى نوع الروايات التي تخرق بعض ما تم التوافق عليه في التحديد الأنجاسي الروائي، لاعتبارات عدة نذكر منها:

- يعلن النص في غلاف الكتاب، عن انتمائه إلى جنس الرواية. وهو مظهر من



العابدين^١ يتضح هذا التداخل بين المرأة/ الزوجة (زهره)، وبين المدينة/ طنجة، يقول: "كل شيء ممكن في عالم تقيمه أمامي امرأة هي زهره، ومدينة هي طنجة. عالم يتبدل ليهذا وجوده من النبضة وكأنه لم يكن موجودا من قبل" (ص ٨).

تصبح الكتابة بصيغتها المونولوجية، وطابعها الاعترافي، عبر انشطار الذات إلى ذاتين، محطة اكتشاف النبضة، التي يحددها التفكير في زهره وطنجة "إنهاء المدينة وإنهاء زهره كلاهما وإن تبدد فهو يبدأ وجوده من ذلك التبدد ليجعني قريبا من ولادة أخرى لزهره في ذاتي، ولطنجة أخرى أمام نظري." (ص ٨).

هكذا، تتحول امرأة حمزة، التي عند الاكتشاف الجديد لطبيعة حضور الآخر، إلى نبضة تشرع في السارد بالولادة الجديدة.

ما بين الإحساس بالفراغ، والتعبير عنه بواسطة تهيئ مكان الإقامة، والدخول مع الذات في حوارات داخلية، يحررها فعل التفكير من جهة، وواقع التحول الذي يشهده فضاء المدينة من جهة ثانية تبدد الذات المصاحبة مع ذلك، ومع النوات الأخرى. وهو لصالح يحدث بملامحة الذات، والآخر بمستويات مختلفة.

١ - مظاهر اشتغال الذات، "أسرة من ماء" محكي يتناسب مع خطوات السارد في شوارع وأزقة وأحياء طنجة، ومع بقطة الذكري.

نيمان الآن يحددان مجموعة المحكي الذاتي هي النص هما: المرأة- الزوجة والمدينة- طنجة. يبحث السارد عبرهما ومن خلالها، عن معنى لازمة ذاته. نيمان لا يتمازجان، ولا يبتعدان التفرق من بعضهما، بل يتحول الواحد منهما إلى مرآة عاكسة للآخر.

يركز السارد على محكيين اثنين، يتجاوزان في نظام الكتابة، ويتجاوزان- كحائلي- عبر المفقود، ويتجان أحقا ويحدد مسار كل محكي على حدة.

يتعلق الأمر بمحكي ذات السارد/ زين العابدين ومحكي زهره/ الزوجة. ولأن كانت الهمية لسارد المحكي الذاتي، على اعتبار أن أي محكي ذاتي مونولوجي يأخذ طابع الاعتراف، تتحول الكتابة إلى واجهة للاعتراف، تدافع فيها الأنما التخيلية، عن أنفاسها في الواقع. هي مواجهة للذات وللآخر في نفس الوقت، تتحول الذات المحكية، إلى مرآة تتمسك عليها محكيات صغرى، قد لا

تشكل نقلا موضوعاتيا في النص بشكل مستقل، ولكنها بالتمسك لتاريخ الذات المحكية في علاقتها بذات المرأة، تشكل محطة ضرورية لتفكيك هذا التاريخ، ومرجيات (محكي النضال في الجامعة- محكي الاعتقالات، محكي زوج الأم...)،

بالإضافة إلى توالي أخبار تتعلق بالموقف التضلالي القوي لزهره التي كادت ذات يوم أن تصبح ذاتية فلسطينية. غير أن مثل هذه المحكيات، لا تشكل الأساس في حد ذاتها، وإنما تأتي عنصرا إلى جانب عناصر أخرى، من أجل تفكيك مكونات السارد والمرآة. لأن المهم ليس الماضي الذي جسّد المشترك بينهما، وتم تمييز عنه شعريا، التي جاءت اللغة شميعة، وكاشفة لهذه المرحلة، باعتبارها زمن انسجام، تولّد عن توافق عاطفي، وخيارات إيديولوجية، إنما التأييد يركز على الحاضر، لكونه يمثل زمن الأزمة، والناظر يعرّف فضاءات المدينة/ طنجة التي تكشف - بدورها - عن مظاهر تغييرها تفتح - بدورها - الأزمة لدى زين العابدين "فالمسرح المتفق المشهور هو (مسرح سيرفانتيس) الذي تحول إلى خراب بعد كل ما شهدته من عروض مع بداية القرن الماضي وما عاشه من مجد." (ص ٧٥).

تمثل المقاطع المستحضرة من الذاكرة، والتي اتسمت ببلاغة التخيير (ص ٤٠)، عتبة من العناصر التي تشكل أهم خطوات تحليل طبيعة الذات، وسبب الأزمة. مثل محكي موت الأب، ودخول زوج الأم إلى البيت، هي نفسها فرحت بمغادرتي للبيت الذي أصبرت على ألا ادخله أبدا، هي اختارت زوجها ولم تفتري" (ص ٥٥)، "لم أقاض السي ناصر حتى وأنا أراه يتمتع بثروة والذي ناهب كل ماركه الوالد وجعله باسمه بعد أن أوكلته والدة عليا وعلي." (ص ٥٥).

غير أن خطاب المحكي الذاتي لا تتضح أبعاده ومظاهره، إلا في طبيعة علاقته بمحكي الآخر الذي يمنحه قوة التجلي.

٢- محكي الآخر والبعد الماروي، يشكل محكي زهره الآخر، الذي بواسطته يقيم السارد، وتتشأ الكتابة وتتصير التفكير من أزمة المتبة، ذلك لأن استمرار زهره في تفكير السارد، وحضور محكيها بقوة أثناء لحظة التفكير، مع ما ينتج هذا المحكي من تطور سردي، يساهم في خلق حالة

تلفظية - حوارية بين أنا المتلفظ وأنت /زهره، فالخطاب وإن كان يتجه صوب الذات، في سياق انشطار الذات في زمن الإحساس بالفراغ، فإن هذا التوجه يحكمه استمرار زهره بوضوح، باعتبارها ذاتا تبرز طبيعة هذه الأزمة.

يشغل محكي زهره خطبا للمواجهة في النص، تواجه زهره من جهة بمفوضاتها "زين العابدين" الذي ينتقي من الطفولة والشباب ومرحلة الزواج مجموعة من العناصر، تسمح له بصياغة تصور يضعه في صورة الضحية يقول ملفوظ زهره:

"أنت لا تعرف إلا القليل مما عشته في طفولتي... لكك تحكي لي عن طفولتك بكثير من الوجد، وكأنك وحدك من عاش في هذا العالم طفولة قاسية، البتم يترزين العابدين إحساس قبل أن يكون قدينا لأحد الأيون أو هما معا، هو الإحساس الذي ظل يرافقتي حتى الآن. كنت أبعت عن ذاتي في النضال السياسي وأنا طالبة، ويبحث عن نفسي في الكتابة، ويبحث عن نفسي إليك وكل هذا انتهى إلى شيء... أنا تحلمت (ص ٨٤).

تتناقض الذات الأخرى/ زهره في ملفوظها، تصور زين العابدين الذي يرجع مأساته إلى طفولته القاسية، في ظل زوج أم متولى على ميراث وبيت والده، وأم تخلت عنه عندما دخل الزوج إلى حياتها. تشبّه زهره على هذا التصور، من خلال إعطاء معنى للبيت، الذي يصبح إحساسا بفقدان الذات، إنها لا تجادله فقط في طروحاته، إنما تتحول ذاتها المقارنة إلى إعادة النظر في تصوراتها حول ذاته وحول ذاتها.

ومن جهة ثانية، تصبح ذات زهره في ذات زين العابدين هي وصية الانشطار الذاتي، مع الحالة المونولوجية. إنها ذاته الأخرى التي يجادلها ويهاجرها ويعقب عليها، ويسألها ويسخرها ويتأملها، كما يتضمن ملفوظ زهره ملفوظات زين العابدين، وأقواله التي تعبر عن رغباته وأحلامه ورؤاه، يقول ملفوظها: "لم يزدك البعث الجامعي الذي سجلته



حول التصوف والوجدان والكرامات في منجى سوى الشطر على نفسك وتمزق بين ما تذكر فيه وبين ما هو موجود في الواقع." (ص ٩٨).

تقدم الذات المنظمة أخباراً ومعلومات عن زين العابدين، تفسر مجال تكوينه العلمي (التصوف) والذي سامه في خلق الفجوة بين ما يطبع إليه (أفكار مجردة)، وبين مقتضيات الواقع المعيشي. لهذا، فهو محكي أساسي في عملية تحرر الذات الثائرة؛ ذلك، لأن حضور محكي زهرة بهذا التحلي المفلوظ، ومن خلال هذا النظام السريدي، يسمح بتوسيع مساحة الحكمي من خلال إمداده بمعلومات وأخبار تتعلق بخصائص زين العابدين، كما أنه محكي مفلوظ حالة الحوار التولوجي للذات المأزومة، حين يتغير ملوحاتها، ويذهبها إلى إعادة النظر في مسار تشكل أفكارها. مما يجعله محكياً خاضعاً ليس فقط في تفتيز الحكمي، وطرق الأسئلة، إنما أيضاً في قدرته على توجيه قرار الذات في نهاية النص، ثلث هذا بوضوح في الاختتام السريدي للنص، حيث سيهد زين العابدين عبر عودته إلى الفقد، رسالة من زهرة تدعوه فيها إلى الطلاق:

أنا حزين على ما ضاع.
أطلب الطلاق لنتقي صباح الاثنين في المحكمة الشرعية، على الساعة العاشرة صباحاً. (ص ١٢٨).

تشخص هذه الرسالة التي جعلت زين العابدين، يرتحم ويتهاوى على الفراش، ويصيبه دوام ويستيقظ الحزين إليها، هزة زهرية المرأة على اتخاذ قرار الانفصال، قبل زين العابدين، بل الأكثر من هذا، تحدد تاريخ وزمن إجراء الطلاق، وهو سلوك يعبر عن كون زهرة كانت - في الأخرى- تبتح عن معنى لأزمة ذاتها. تدفع رسالة زهرة زين العابدين إلى إعادة النظر في الانفصال؛ لم أتم لك الليلة، بقيت أحشائها طوال الليل، أهبل عينيها وأراها بعيون القلب. ليس الغضب أصعب؟ (ص ١٢٩).

يظن الحكمي الذاتي أزمته بهذه الجملة، التي تجعل من زمن البوح الذاتي بصيغة الاعتراف زمناً للاغتراف، من مختلف معيقات التواصل مع الذات.

٢ مستويات اللغة والحوار في محكي امرأة من ماء

تتدفق اللغة السريديّة في النص بإيقاع

الحالة، التي تعيشها الذات في علاقتها بماضيها وذاكرتها. ولهذا، فهي لغة غير ثابتة الرجعية والمعجم، باعتبار تأثرها بمختلف الوضعيات النفسية التي تكون عليها الذات لحظة البوح/الاعتراف. إنها تأخذ طابع الحالة. ويتميز عنها بمواصفات ذات علاقة بخطاب الحوار الداخلي والتذكر والمحكيات النفسية والاستيهامات والتساؤلات والرسائل والحوارات المستعارة والمجانيبي والشمري والتصوف، مما يبعد عنها التقريرية، ويجعلها تتخفف في تعددية الإيحاء، الذي يتولد عن شكل العلاقة بين الذات وهذه الخطابات لحظة الحكمي. تفرغ اللغة السريديّة من هذه الخطابات عناصرها التكوينية.

إن توجد الذات مع ذاتها، وهي تتعمق في أسئلة فلسفية، تخص الذات والوجود والبحث عن معنى، انطلاقاً من مكونات الطفولة والشباب، جعل معجم التصوف يتسرب إلى اللغة وتركيبها، يقول: كشف لكشف لي، راء أن بصيرة ملنجاي مجرب حكمة التجارب لتستعمل نظرة في رؤية ما وراء، وقد أزعج عنه الفطاة، ودرية على أن تكون الرؤية شهوة لا عادة للنظر" (ص ٢٨). وتهتم لغة التصوف خاصة عند حالة التماهي بين الذات والذوات الأخرى (هزة/طنجية). " حضرة في الباطن وحضرة أخرى في الخارج. حيرة لا يمكن أن تفرج الحضرة منها، فهي حيرة لا يهين من حيرتها غير حيرة أخرى" (ص ١٣١-١٣٢).

كما يرافق التصوف اللغة الشعرية، التي تستعصر زمن اللقاء بالمرآة زهرة. وذلك عبر صيغة الشذرات التي تعطي الانطباع بشطحات الذات، في زمن الحالة، التي يتمتع تأملها في ذاتها مع لحظة تذكر عشق المرآة. يقول: " امرأة من ماء (ممكن أو مستحيل؟

هو بدء اللحظة من دعابة أو فكاهة أو ابتسام أو تعريض شيء، إلى أدري كيف التقيت معها وأنا ذاهب إلى غير مكان. (....). لا تشع بالفرق. نسبح كما نصبح الحيتان. المرأة بعيدة وأبداً يذبح بها وبني نحو أفلاهم للماء" (ص ٦٠).

تتأثر اللغة بشخصية المتكلم زين

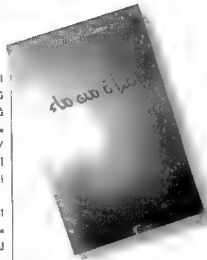
العابدين الذي يفكر ويحكي. تضفي عملية التفكير والحكي، على اللغة نوعاً من اللونة والجوية، وتبدي عنها التقريرية خاصة عندما تدخلها في منطقة التساؤلات.

وتتميز عملية اسرود حالة المدينة-طنجة التي تشهد تحولاً على مستوى الذاكرة، بتوظيف المعالي الذي ينسرب إلى الحكمي الذاتي، ليعمق سؤال الوجود، ويشخص بلفته ومنطقه حالة ذهول المارد-الذات من واقع التحول. يتم وصف المدينة بلغة المجانيبي كحالة ولغة (الوحش-الثعلب)، "الوحش يقترب فكيفها المفتوحين وأنا مكتوف الأيدي فكيفها مسكن المدينة والبدنية تبدي والوحش يقترب والفلظ وصراخ الأطفال ويكاه النساء(....)والأرض تراج". (ص ٩٠). " كانت الثعلب تقترب من أبواب المدينة تشم بأنوفها ويعيونها لامة تكئ على قفاها عند الوضوء" (ص ١٢٤).

تخضع لغة الحوار- بدورها- إلى نظام التشكل التسمي للمفوضات، فالحوار يتشكل وفق العلاقة التجاوزية-تصميا- بين المفوضات، والقرارة هي التي تنتج شكل الحوار من مستوى قرارها. على اعتبار أن الأحداث والأفعال والوقائع لا تتحكم فيها حرية الحدث، وإنما كل شيء يتم استناده في غياب حركيته. وهذا، ما جعل ملفوظات الشخصيات تهمين على منطلق الأفعال وقوة الحدث. بل الأحداث التي يتم استنادها باعتبارها وقائع حدثت في الماضي، لا يتم سردها على مستوى السرد العام للنص، إنما تخضع للتجزئة السريدي في ملفوظات المتكلمين، وعلى القارئ أن يجمعها ويرتبها، ويشكل منها قوة الحدث.

يصبح الحوار بهذا الشكل، فعلاً إنتاجياً، تتحكم فيه لحظة الحكمي الاعترافي، هنالك حوارية ملفوظية تحدث إذن، بين زين العابدين وزهرة. إلى جانب كون الأشياء المستعارة عبر الذكر، لا تأتي تنهية في الحدث، بل إن تدخل ملفوظ الآخر (زين العابدين/ زهرة) هو الذي يمنحها الوضوح. فحينما ينتهي ملفوظ السارد، يدخل ملفوظ زهرة بدون أن يكون هناك سند مرجعي للحوار الموالي، أو إحالة على الحوار السابق، لأنه حوار ملفوظي يحدث سريدياً، وهو حوار يحذر الحكمي من التوغل في الحالة.





التعبير المختلفة، والتي يتم توليفها بشكل مركب، يفتقر القارئ على تشغيل إمكانياته التأويلية، والتي توسع بدورها مساحة الإحباط، أما في هذا النص فإننا نلاحظ أن الكاتب يبتعد كثيرا/قليلا عن إدخال القارئ مغرقات الغموض، ذلك، لأن القصيدة مكشوفة، ومعلم عنها من البداية، والسر مفحوض، واللغة كاشفة، والسر يمتثل في لفته وحكيه وتركيبته، الحالة أكثر من الحدث.

• أكاديمية وكاتبة من المغرب

انتمى لثاته فإنه يتحول... في الوقت نفسه إلى ضمير متكلم ومخاطب. ثم ضمير الآخر الذي يشكل إحدى موضوعات أزمة الذات ضمير أنت / زهرة، ثم القارئ الذي يحضر أيضا... في النص تحت ضغط تآزم الحالة.

— امرأة من ماء كاشفة حكاية من الكاتب "عز الدين التازي" إلى القارئ. من الكاتب الذي تعود إدخال القارئ في لعبة الانفتاح على الدلالات والتأويلات، بفعل اشتغاله على صنعة روائية تعتمد استثمار القصص، واللغات وأشكال

الروايات

(١): ظهرت مجموعة من البibliographies المغربية التي تناول رصد حضور جنس الرواية في مشهد الأدبية المغربية. وصنف ببليوغرافيا الأدب المغربي الحديث والمعاصر للكتبت الباحثة محمد قاسمي فإن عدد الروايات التي ظهرت من ١٩٤١ إلى ٢٠٠٢، وفي سنة عمل الببليوغرافيا قد وصل إلى حدود ١٢٩ رواية. هذا فقط بالنسبة للرواية المكتوبة باللغة العربية.

للمزيد من التوضيح انظر ببليوغرافيا أدب المغربي الحديث والمعاصر تأليف د محمد قاسمي

منشورات سلسلة الدراسات ٢، منشورات ضفاف، الطبعة الأولى ٢٠٠٥

(٢): حسب المعجم الذي نشره عليه في إطار مشاريع اعتماد البحث العلمي بجامعة ابن طفيل (الرياض) الموضوعات لجمعية البحث العلمي—PROTAS (٢) حول إجاز معجم المؤنن والروايات بالمغرب من ١٩٨٠ إلى ٢٠٠٠، بالتقريب العربية والفرنسية، والذي يشمل الروايات المكتوبة بالعربية والفرنسية، فإن عدد الروايات المغربية يبلغ تقريبا ٢٨١ رواية، والفرنسية تقريبا ١٥٥ وذلك من ١٩٨٠ إلى ٢٠٠٠. مع العلم أن هذا العدد مؤمل للارتفاع، خاصة وأن العمل في المشروع ما يزال قيد الإنجاز، بالإضافة إلى غموض متفرقة لكتابات المغاربة المهاجرين. مع تسجيل ملاحظة كون أن هذا العدد للروايات المغربية تندرج فيه نصوص على شكل مذكرات، وأخرى تتراوح بين الميسرة والروائي، وهو وضع نكوي للممارسة الروائية بالمغرب، يدعو إلى دراستها وفق مستجداتها التكوينية.

(٣): للمزيد من التعرف على طبيعة اشتغال المحكي في نص محمد براءة، يمكن الرجوع إلى دراسة الباحثة المغربية رشيد بنصنو "هذا أنا—هذا غير أنا" الموجودة ضمن الكتاب الجماعي "الشكل والدلالة قرأت في الرواية المغربية" منشورات نادي للكتاب لكتبة الأدب بطنطون—الطبعة الأولى ٢٠٠١، من ص ٢٢ إلى ص ٤٤

(٤): بدأ المبع عز الدين التازي الكتابة سنة ١٩٦٦ بقصة قصيرة تحت عنوان "تموه كالقطط".

صعود له من بين الروايات:

— إبراج للعبة (١٩٧٨)

— رحيل البحر (١٩٨٣) — الحياة (١٩٨٨)

— فوق القصور، تحت القصور (١٩٨٨)

— أبها الرائي (١٩٩٠)

— الخفايا (٢٠٠٢)

— بطن الصوت ٢٠٠

— امرأة من ماء (٢٠٠٥)

إلى جانب نصوص روائية أخرى ومجلع هسبية وكتب نقدية.

(٥): التازي (عز الدين)، امرأة من ماء

الناشر سيليبي إخوان، الطبعة الأولى ٢٠٠٥

يحدث نوع من التناوب بين المفوضات، ويتحكم محتوى المفوض الأول في دخول المفوض الثاني. هكذا تتدخل زهرة بعد أن يحكي زين العابدين عن أزمة، تتصاح أو تقترح مقابلة منيرة لأزمته، حين تلحن بدورها عن أزمته تقول:

"بدأ الهمد بيننا على هذا القرب، صرت بهما يازين العابدين وأنا ماعدت أستطيع أن اقرب، الهوة انشمت كما لم تتسع من قبل، لم أعد أقدر على أن أنظر إلى عينيك حتى لا أرى فيهما غربة، أشعر بالمراة، ليت المسافات قد فرت بيننا ليذهب كل على حال مسيله ولكها مسافات لي إقامة في بيت واحد، تقع بين غربة وأخرى، بين الملبخ والمعاصم" (ص ١٤).

تشتغل تقنية الانشطار التي تصبح سمة مميزة للمحكي الذاتي المونولوجي، هي أفق خلق تعددية ضمنية، تقبل في تنوع الخطاب، وهي تركيبة اللغة، وتتعلق حوارية داخلية من جهة (حالة انشطار الذات) وحوارية ملفوظية (تجاوز المفوضات)، فانشطار الذات إلى ذاتين، سمح بتحميل ضمير المخاطب، الذي يأتي بالوان متعددة، مرة يتبرع عن الذات الأخرى للسارد، الذي يتوجه إلى ذاته لحاورتها ومساندتها، ومرة يمر عن زهرة الأخر—أيضا—التي يصيح حذوها ضروريا لإقامة المونولوجية الذاتية للسارد "زهرة أجبني قبل أن يأخذني الموت، خذني في حفايك، اجعلي أشم رائحتك الأنثوية. امسكي بيدي وأرني أين الطريق حيث لا يبدو أن ثمة طريق" (ص ٢٢)، فالمخاطب يأتي متممدا ومتتوما، استجابة للوضعية التفسيرية التي تكون عليها الذات الحاكية—المحكية، عندما تدخل في علاقة مونولوجية مع ذاتها. فهو يحيل مرة على المتكلم موضوع المحكي الذاتي، الذي في إطار



تاريخ جديد وقراءة جديدة

د. محمد مبيضين

يسير المؤرخون العرب بمواودة حركة التاريخ العالمي اليوم والتي تطلق دعوات لتجديدها وفق مساهمة جديدة لتطور المعرفة التاريخية. ويبدو أن المؤرخين العرب أكثر بعدا اليوم عن الصنعة التاريخية من أي وقت مضى. ومن هنا تبدو الحاجة لضرورة إعادة القراءة من جديد. فالتاريخ هو سيرة تنبع وترصد صراع الهويات والشرعيات والعصبية. وعالمنا ما بدون يدم الضعيف للشهيد ولكنه يكتب بيد القوي المنتصر.

ولعل أهم المفاصل التي تحتاج القراءة من جديدة هو حدث السقيفة، فالقراءة الجديدة لا بة وأن حصل معنى خفيليا بحضر في التاريخ ليناقش صدق الخبر بما يثله من وثيقة ختم الصدق أو عدمه. وفيما نعرضه من علاقات خارجية حكم أهواء مدولبيها. هذه القراءة المقترحة تحادثة تاريخية عدت مفصلا حقيقيا لتشكل " دولة الإسلام" بما هي عليه الآن. ولتكون سببا في الكثير من الصراعات الإسلامية عبر التاريخ. هذا الفصل سمي " بجوم السقيفة" حيث يصعدا النزاع في علاقتنا معه. أمام روايات عدة متجاوزة كي تكون نقطة انطلاق نحو قراءة تاريخية جديدة في "الحادثة" ومبرراتها وآثارها. بعيدا عن كل ما يمكن أن يكون نزعة أو ميلا محكوما بأيدولوجيا محددة.

في مجمل خبر السقيفة أن النبي صلى الله عليه وسلم مسجى في بيته، وعلي بن أبي طالب والعباس بجهازه للدفن. والمسلمين في أنصارهم ومهاجرينهم يجتمعون لمناقشة وضع خلافة الرسول. جدل يشتد وتنتجح الأنصار عن مناقبها ثم ينبري عمر وبدايع من المهاجرين ويندمل أبو بكر ويحسم أبو عبيدة الأمر مطالبا أبا بكر بما يده لمبايعته. ويحتجب علي والعباس في بيت فاطمة رافضين لمبايعته ليس رغبة في شق الصف. وإنما تثبت الروايات أن لكلًا منهما أسبابه.

وفي السجال الدائر حديث عن مناقب فريش... الخ ويظهر واضحاً سعي عمر بأخذ البيعة لأبي بكر بشدة إن لم تكن بالقوة. إذ ينقل مؤرخ معاصر وهو هشام عبيط فيقول: "عمر الذي كانت شخصيته القوية قد جعله واحداً من مستطاري النبي الأكثر حظوة وإصفاً وكان واحداً من مهاجري المرتبة الأولى. ولئن كان صحيحاً أن أبا بكر فرض نفسه بنفسه. فمن الصحيح أيضاً أن عمر كان قد ساعده كثيراً وكان قد قام بالحركة الأولى للاعتراف به قد خُوف الأنصار بفقته وأطمئنانه وعنفه. وأخيراً لا يرقى إلى الشك إلى أن الثلاثي أبا بكر وعمر وأبا عبيدة كان يشكل جماعة متماسكة". انتهى الاقتباس.

اجمع المؤرخون على أنبيعة أبي بكر كانت قلقة. والمصادر تدل على اجتهد وسعي من عمر للإطاحة بطموح الأنصار وحسم الموقف من أجل ثلاثي الفتنة. وهناك تناقض في الروايات التاريخية. وميول تظهر للمؤرخين بين علوية (سنة إلى علي بن أبي طالب) وقيلية (ومنها الأوس والخزرج). لكن أسباب الحسم لا تظهر إلا بالخفر في متن النصوص عند كل مؤرخ ومفسر وحسب الترتيب الزمني بالقرب من الحدث حيث محمد بن اسحق كاتب أول سيرة ثم البلاذري ثم الطبري وغيرهم. حيث لا يمكن لأي قراءة أن تعد متجرداً دوناً لقراءة الروايات ومناقشتها وفق منهج التاريخ وحده وحكمه

يروي محمد بن اسحاق التميمي سنة 101هـ ثلاثة أخبار عن السقيفة. ويظهر من قراءة أخباره أنه يستبين صوت المؤرخ الأخذ في الكلام. لا مجرد صوت النقال. مهما كانت مرجعيته. وقد اهتم بإسناد الروايات. وكل يذكره بتامه. واستخدم الاسناد الجمعي. وأعظم ما لا يربح اسحق أنه جعل السقيفة أمراً متمماً للسيرة وكان قادراً على دمج هذا اليوم مع مجمل السيرة الحميدة وترتيب تعاقبي محكم

بدائي أو وشيك قادم، وخمسة "عروض" صيغت بأسلوب سردي شبيه بالحوار ذي التلطف الواحد (monologue)، وبين هذه العروض نصوص شعرية (٣)، ويلي هذه "السُّروض" والنصوص الشعرية "الفهرس" وتذييل من كتاب المظلال (٤).

فإذا بحثنا في مزيد من التفاصيل الخاصة بظاهر هذا البناء تبين لنا أسلوب التوليد الداخلي، بما يشبه التشجير، كأن تتعاقب السُّروض- الفُصوص، وبينها "ظلال" تتخذ لها سمات سمرية، ليعتلق الاسترسال والتشكيل السمرية في منظومة كتابية شعرية واحدة تنتهج سبيل التجريب، كالمسالك من الأعمال لدى علاء عبد الهادي، ويبدّلون المختلف عنها، لدى الحاجة إلى تنوع الأساليب، وبناء الحائث على السابق دون الوقوع في فخ التكرار.

إن الكتابة عامة، والشعرية منها على وجه الخصوص، لم تعد "لميًا جادًا" (٥) في "مهمل" تستدلون عليه بظُلّ، فحسب، بل هو اللعب الذي فقد الكثير من جدّيته بالهزل المباحث الذي نشأ بعد تراكمات تجربة اللعب في اللغة وباللغة واستقرار الجسد واستطلاق الذائد الكامنة فيه والتجول عبر المقامات الصوفية واستخدام أساليب التبرّص والحرّوف والكلمات والجمال مرارًا وتكرارًا.

إن "الهزل المباحث" مُضمر هي جُلّ مواطن "مهمل" تستدلون عليه بظُلّ، وتُكتشف تمامًا عند ممارسة "المواضع والمُخاطبات" لمحمد بن عبد الجبار النُفري بـ"التصويف المضاد"، إذا جازت العبارة، لتتصف الذات الشاعرة بذلك تماقدًا دلاليًا سالفًا اعتدنا عليه في عديد نصوص علاء عبد الهادي الشعرية: "أوقفتني في البنيك... أوقفتني في الططم... أوقفتني في النادي... أوقفتني في الأكاديمية... يا عبد... يا عبد... يا عبد... (٦)".

في نظام التفتّح للشيخ.

لقد حرص علاء عبد

مهمل "تستدلون عليه بظُلّ" لعلاء عبد الهادي، الهاديان لونا آخر لكتابة النص الشعري

مصطفى الكيلاني

الملاحظات التّذيّليّة يتركّب نصّ علاء عبد الهادي في بنائه الظاهر كالآتي: تصدير بأسئلة لتنشئه تشي بجنون

شعرية مختلفة للنص واحد.

كتابة "النوع السُّروي" (١)، كتابة الفُجوات أو ما وراء الخطوط المستوية أسلوبيا ودلالية، كتابة العتمة، كتابة التفكيك، كأن تقول تفكيك اللغة ومنطق اللغة، كتابة اللامعنى، العيب، الصمت، الصام، الرهيب، الجنون، أو حافة الجنون، الانتظار...، هذه بعض من دوال اللغة التي يُمكن التوصل بها عند محاولة النفاذ إلى عالم علاء عبد الهادي الشعري في "مهمل" تستدلون عليه بظُلّ (٢).

ولئن اعتمد هنّ الرسم المزاوجة بين الأشكال والألوان فإنّ "تشكيل" الكتابة الأدبية يُراهن في الأساس والمرجع على "شعريّات" مختلفة تتكالف بحكم السياق الجامع، ولديروابط الجمالية والوظيفية بينها، كالشعر والصمد والكتابة المشهنية المسرحية والسينوغرافيا التي أضحت بعضا كثيرًا من بنية العمل المسرحي الجديد على شاكلة نصّ مكتوب أو عند تحيينه بالإخراج الرُكحي، وبناءً على هذه

مهمل
تستدلون عليه بظُلّ



علاء عبد الهادي

وله حسين وصامويل هانتغتون وعبد الرحمان منيف وأرسطو وأبي الفرج الأصفهاني وابن طباطبا وابن منظور وموسى ودائتي وسفير أمين وماركيز وشكسبير وميشيل فوكو واليهوت والفيزي وبروست...

فالجميع بين مختلف هذه الأسماء هو المشترك بينها وما يصطبغ بالذات القارئة والكتابة شُما، إذ الكتابة، شُما كثرها من الكتابات وبالدلالة المخصوصة، هي وليدة أعمال القراءة ضمن سياقات متغيرة في مسار التجربة الثقافية والوجودية.

٣- هذان أو جُثون عارضين، من نُشدان الكمال إلى إقرار حقيقة النقصان.

ولئن حرص علاء عبد الهادي بنظم الفئونة مُطَّلًا في مجموع النصوص- المتبات على إظهار المديد من مراجع ثقافة الكتابة لديه فإنَّ التجريب حقن الكتابة على الاستمرار في مُغامرة التقلُّل في المواطن اليلتمة من الذات وعالمها المسرَّبة المنفردة، ولكن، في هذا المقام الحادث بعيدًا عن الرغبة والاحتفاء بالقلَّة في مُجاولَة استقراء الأصل-الأصول والتقلُّل في التضيوع القصبة للحياة والموت، باستقراء كل من الحال الإبروسية والهابوسية، وتعقب أدق الحالات في عالم الجسد والتوسُّل، لأداء عشقه الصوفي للمالم والأشياء، بالإنشاد والحكمة، أو الحكمة بالإنشاد والإنشاد بأحكامه (٧)، بل أن الخواء الفراغ الميت الانتظار، كما أسلفنا، تحوُّل مجرى طريق الكتابة من إمكان المعنى إلى الهامش الغارق في هامشية (مُهمَّل)، ومن نُشدان الكمال إلى إقرار حقيقة النقصان حيث الوهن يهيمن الذات دون الإحسان للباس المحض، فلا استدلال على الوجهة أو الاتِّجاه أو المعنى إلا بالطارئ العارض العابِر الموقَّت (متسَدِّلون على بظِّل). فيتجاذب النص واقع حال مدفوعة بالوهم والسام وريشة التحديق الكامل في اتِّجاه وإرادة التحديق (تحديق الجماعة) والمكبارة والإصرار على الاستمرار في الوجود بالكتابة والكتابة بالوجود.

لذلك يتقاسم الحال الكتابة بعض كثير من الجنون الفيزيقي البريد العاصف الهائِل المدمِّر لكل شيء، فصد

النص "وفي التفكيك" (On Deconstruction)، وجماليَّات المكان، يشتمل على "المعْدُون في الأرض" و"صدام الحضارات" والصورة الشبيهة (The Simulacrum) و"مَدَن الملح" و"المسيح يُصلب من جديد"، و"المثل السائر" يحتوي التمرکز الذكري (Phallogocentrism) و"غادة الكاميليا" و"المظلة المُهمَّلة" و"وصف مصر" والكبرياء والوهي" و"المومص الفاضلة"، و"فَرْق الشعر" تولد عنه "الأغاني" والتمرکز العقلي (Logocentrism) و"جِهار الشعر" ونهاية الحداثة" والفصيدة الكلاسيكية" و"مُلحق (Supplement) و"لسان العرب" وأورفيوس، منزوعة أوصاله" وتجريد الأغاني"، و"ك (HicetNunc) يفتتح على "البُحيرة"، و"كظاهرة الإدراك" به "العمى والبصيرة" و"د. جيكل ومستر هايد" و"مغامرات الأفسكان" و"دروس في الألسنية" والمائة" وتحليم العقل" و"الوثيقة الدولية لحقوق الإنسان"، و"النظريات الماركسية للإمبريالية" حيث "الجندي الطيب شيفيكو" والكوميندا الإلوية، و"كاستيادل اللا-مُحْكَمات يلتقي ضمَّنه "التحوُّل الثقافي" و"أناسيد مالنورود" والإنسان ذو البعد الواحد" وليبر أو مكب أو عُطيل أو هاملت، و"كعاء المعرفة العلمية" يُفضي إلى "الكلمات والأشياء" والأرض الخراب، وك المواقف والمخاطبات يشتمل على مقاطع سبعة، و"الرسالة" يقرُّع إلى "طائفت الإشارات" و"الليونة"، و"كاليبت عر الزمن المفقود" بإقامة الستة، مع إضافة تدليل في الأخير يحمل عنوان "كتاب الطائر".

كذا مُجل النص الهذيانِي، استنادًا إلى سدى نظام الفئونة، هو الحيز القائم بين الدليل مُنْخَلًا في مجموع عناوين كتب وإشارات ضمنية إلى أسماء أصحابها وبين غياب الدليل حينما يُهمهن كتابة الهذيان على روح النص، بل ترد عناوين الكتب في مجرى السياق العام لكتابة التدايعات على شاكلة عارضة يصعب إدماجها في دلالة جامعة، كان تتماثل على سبيل المثال في المسار الهذيانِي أسماء، كيتشه وداروين والبار كاشو وماركيز وهامس جورج غدامير وهيجل وهيدغر ومارتر وجاك دريدا وغاستون باشلار

الهادي في هذا النص الحداث على كتابة الموقد الأسلوبِي ضمن بنية تديو عند التمثل التراثي واحدة بنظام عنوانة لاحت للنظر، كالقوان الرئيسي يختصر معنى التهميش والضياع ووضعية الدون عند استخدام لفظ "مُهمَّل"، ويومس إلى الدليل التقريبي أن الإحالة على الضمير الجمعي الحاضر الغائب: "يستدلون عليه..."

أما لفظ "ظُل" فهو، وإن يَدَّ استيهاما في الاستعمال المتداول، فَمَعْنَاهُ أَقْرَب إلى التوظيف التراثي، عُوْدًا إلى التخييل التقدي المصري القديم، يُقَارِب بذلك مفهوم الروح أو ما تبقى من أثر للروح في واقع الإعمال الصريح المعلن. وكأننا بنمَّ الإهداء تلامس حالا من الرهش في أجنابهم:

انصاف الأنا لن يكرهون المسؤولية على من يرغبون فيها، وانصاف من يرغبون في المسؤولية على راضيهما، والأنا الشاعِر منهم، على وجه الخصوص.

أما نص التصدير الراجع إلى هريديريك نيتشه فهو استمرار في رهش الآخر بالتعالي وضرب خالص من الترجسية، وهو نص خطابي يُلْطِظ وحدي الاتجاه يلمن التفوق "الحكمة" والتهارة والكتب الرائحة والفموش اللازم...

وقد ساعد نظام الفئونة المتبع على تشكيل نصين في بناء واحد: الكتابة المرسل والكتابة السطرية، أو النص المتضمن والنص المتضمن. ولفظ Delirium المصحوب بـ"عرض مع" الترفيم التلثي من الأول إلى الخامس يُعْطِل العلامات الدالة على أجزاء النص المرسل الذي هو مجال كتابة التدايعات في أداء هذيانِي مخصص. وأما نصوص الفخوات الفاصلة والواصل بين الهذيانات الخمسة فهي تقليد آخر للهذيان بالوان وأساليب مختلفة، ويتكبر مُتَعَمِّدًا للعناوين، كارب الأشياء الصغيرة (The God of little things) يندفع إلى "أصل الأنواع" والصلب والنفث "الفريد" ومالَة علم من العزلة والحقيقة والمنهج (Truth and Method) وتاريخ الحضارة وفلسفة الجمال، وكالوجود والزمن يتضخم الوجود والعدم ونهاية البيوتيا، وكالأنزال والبيان، لتتقي ضمَّنه "الإيديولوجيا الانتقالية" وعلم



إنجاز الكثير من الأشياء والهديان الذي لا يعني هديانا محضاً، وإنما يُراد به ترك اللغة تدير مواطن اللحظة بفوضى حييتها وتوقع أدائها السياقي، ليتدخل كل من المنطق والنظام والعلامة والدلالة بالثبوتية ويحمل التصويص- العيقات التي يزرع بها النص المجهل. فالذي يلتصق بالرغبة الكتابية الأولى يتموقع بالفناوين فيما بعد الآخر لهذه الرغبة، كـمدينة لا مربية (٨) تكتسب عديد الصفات الأيقونية بنظام الثبوتية المذكور.

إلا أن المسائر في مواطنها يستلزم حشماً قبل الحصر لإدراك ما تظهره العلامات وما تبهلن، شأن محاولة القراءة التأويلية (herméneutique)، هنا لا تدعي معرفة الدقائق والتفاصيل الخاصة بهذا "النص النوي"، بل التوصل إلى إدراك مُجمل يقوم في الأساس والمرجع على استقراء هذه الدقائق والتفاصيل، شأن أي مقارنة تأويلية تعتمد الأجزاء بنية الوصول إلى مقارنة الكل لتحقيق فهم أشد، لا الفهم الأوحده، وذلك لاختلاف الذوات والثقافات القارئة. إنّه، هنا، نقب تماماً في نص عله عبد الهادي. إلا أنها لم تعد تلك التي تحيل على دليل معرفي بالرباط والبعد والتأملات الحسية في الحياة والموت، وبمُجمل القامات الصوفية المستوحاة من تراثات نصوص التصوفية.

فالحكمة الحادثة في التقليب في ما تبقي من الحياة بل كساب هذا المنقب صفه الديمومة المؤقتة في انتظار اللحظة الأخيرة. غير أن مؤقّات شئ بالمرصاد لا تدع هذه الحكمة تُثير طمانينة غداً الأمل الأخير مُمَثلاً في الكتابة، ولا شيء غداً الكتابة. إن الحكمة الحادثة في الإشراق أيضا علر جنون خافت لا يقبل اليأس المحض المؤدّي حتماً إلى الانتحار. وليست وثقراً أو ما يُشبه الوثوق بزوج الذات الكتابة، وإن هذه الحكمة واعية أو لا واعية، إلى أداء حالات ومواقف متناقضة في الغالب تنتهج سبيل التجريب العفوية إقرار حقيقة الكارثة الفوضوي العيث اللامعقول العتمة في أتباع، وتعليل الظواهر بالندارة التي قد تنهي واحداً رغم مدى ضيقها وأصاها. ففعال تمثل العالم والأشياء، هنا، يربك نظام الدائرة وينقد الأساق

تمركزها المعتاد، لما للنص المتعدد من اقتدار على نصف التوايوت الأسلوبية وتقويض الثابت الجمالي. فالفجأة أو العفوية أو الصدفة هي الحافز والأساس المرجعي للكتابة دون نصي الحضور العقلاني الذي يُبشّر (من المعنى) البعض من كثافة اللا-معنى، العيب، "منطق الجنون" أو الحال الوسيط بين المنطق وانتفاقه بالتقيض المتفق عليه اصطلاحاً بالجنون. الجنون، بمنظور هذا السياق، هو المرادف التقريبي لكتابة اللا-معنى باعتباره الوجه الآخر للمعنى ومُتعبه والحافز الأساسي على تكرره وتعدده وتغيره بجسدي الاستمارة وصادت المعاز.

ثمة شعور دفين بالانتماء إلى وضعية الهامش منذ النص-العتبة (الأول (النون) يليه الإهداء والتصدير بقول دال على التوافق لدى هريديك نيتشه. ويتأكد هذا الشعور بالهذيان (Delirium) المركز المستبد بمُجمل النص، المنسج في مُجمل خيوط سذاه. ولأن النص الهذيان هو مجال التداخعات فإن للغة الكتابة هي التي تستدعي إليها فيض الكلمات بما يسترسل بصفة عفوية أو شبه عفوية: "سقطت ضوومة ذات مرة، على رأس مكثف، كان ذلك مع مفيد الليل، قبل ذلك كانت الأشجار تلد فتيات نامضجات وتختفي مع مفيد الليل، يظهر للرجال أهداء عاتلة وغصون. مع مفيد الليل (٩)".

٤- البعد الآخر للظاهرة الهذيانة: دلالات الحكمة.

كما يستدعي الكلام الصمت الذي هو ضرب من الكلام المحتجب، كما يومهم فعل الإظهار باللمة أضماً من قبيل استعادة البعض من عتمة التكلم البدائي أو الإفصاح عن القليل من رغبة البوح بما يفرق في العتمة. فتدخل المعاني بارتباك اللغة لحظة الهذيان، بهاضم غنائية ومشاهد متقاطعة وعلامات تفقد أو تكاد سماتها الأيقونية كي تفرق رموزها في لغة لا تخضع لمنطق التوافق والتداول المعتاد. مثلاً يتفكك المكان بمُتعدد أمكنة لا ينكشف منها إلا النزر القليل من العلامات الدالة عليها، لما حدث

لذاكرة من خراب ناتج عن سبان عفوي في زحمة لغة الهذيان، أو مقصود، لما للهذيان من عديد الإشارات المختلفة إلى بقطة الوعي رشي الارتضاء الذي يتبّع، عادة، حال التشنج، في وضع قائم بين المصعو والإهداء. إن ما يشد الانتباه عند قراءة مُجمل يستدلون عليه بطلّ ليس الظاهرة الهذيانة في حد ذاتها، بل ما تُلمره في الأثناء من دلالات حكيمية هي صميم الحال القصوي للوعي المتأخم لما قبل الوعي المُضفي في الأعلى أو الأعمق إلى اللا-وعي، كالآشياء:

لا أخذ يشلق،
أيها الجهلة
في الأشياء (١٠)،

وتتأخر الشهد في الحافظة (١١)،
وكالسريور له إهدام أربعة، لكنها لا تسير. . . إلا هي السيل (١٢)،
وكاظل يبحث عن سبب للبهية يُجمعه لليلاد (١٣)، وكالبهوت صارت منازل فحسب (١٤)، وكالاجدران الطيبة، كمارته تماناً، تنسى الأجيال إن صمتوا وبهتت بالصوت، بالخاصين (١٥)،
وكالمرأة تصعب من فرجة العائدة عفوان الحياة وتبشي، الزمان (١٦)،
وكتمشي "تحطيم العفل": كم تمثيت أن أكون سمعياً دون أن تقل معرفتي (١٧)،
وكيؤال الصداقة، كم يوجد أصدقاء لم تكشفهم بمدى (١٨)،
وكتمريف الحياة: "الحيلا أن تختار طريقك الخاص إلى الموت (١٩)،
وكماهيّة الكلام واللسان والواقع والجسد والكفاءة والقلب والسماء والإنسان في نص "الأرض الخراب" (٢٠).

غير أن الحكمة في مُجمل تستدلون عليه بطلّ، لا تقتز العقل بذاً ومرجعاً، لأنها وليدة جديدة باستمرات حادثة، واللا-منطق في انتباه منطق بديل لا يستقر على شاكلة محددة نتيجة فيض حالات الهذيان المسترسل بعفوية الكتابة وتماق الصدفة ونظام السياق الحيثي لحظة الأداء (énonciation). لذلك تتنزل الحكمة، هنا، بين حادث الاستمارة وعفوية الأداء الحيثي. وإذا جرّأت القول في كل منهما بذت الاستمارات علامات للتدليل على "حكمة الجنون"، إذا جازت العبارة بما يتحقق من عتمة وإدهاش عند



البروتست

- ١- علاء عبد الهادي: مَقَمَّةٌ لِنَظَرِيَّةٍ لِلنَّوْعِ التَّوْبِي، مَجِلَّةٌ "تَقَاتُفَات"، الْبَحْرَيْنِ، الْعَدَنان ٢٠٠٤، ١٢، ١١.
- ٢- الملائكة بين الضربات الخفيفة للنوع الواحد موجودة دائماً، أي إن إمكانيةً لثقتكما في قلوبك قليلة قائمة على الندام، وإن ظلت كل شمرية للنوع الواحد قادرة على الاحتفاظ باستقلالية نسبية، لها خصائصها الجمالية، السابق، ص٢١.
- ٣- علاء عبد الهادي: مَقَمِّلٌ تَسْتَدَلُّونَ عَلَيْهِ بِظُلْمٍ، مصر: الهيئة العامة لتصوير الثقافة، ٢٠٠٧، ٢٠.
- ٤- أربعة عشر مَسْأَلَةً شَمْسِي، عنوان مؤنوس.
- ٥- على حد عبارة هانس جورج غادامير: Hans Georg Gadamer: "Vérité et méthode", Paris: Seuil, ١٩٧٦, p٢٠.
- ٦- مَقَمِّلٌ تَسْتَدَلُّونَ عَلَيْهِ بِظُلْمٍ، ص١٧-١٨٠.
- ٧- أنظر محاولتنا القرينة ليعمل أعمال علاء عبد الهادي الشمرية ضمن "شعر الاختلاف" كتابه الأصابع في نصوص علاء عبد الهادي الشمرية، مصر: مركز الحضارة العربية، ٢٠٠٥، ٢٠.
- ٨- للمصطلح إيتالو كاليفينو، مؤلف رواية "مَنْ لَمْ يَرَأَ".
- ٩- مَقَمِّلٌ تَسْتَدَلُّونَ عَلَيْهِ بِظُلْمٍ، ص١٣.
- ١٠- السابق، ص٣٣.
- ١١- السابق، ص٣٣.
- ١٢- السابق، ص٣٣.
- ١٣- السابق، ص٣٩.
- ١٤- السابق، ص٤٤.
- ١٥- السابق، ص٤٧.
- ١٦- السابق، ص١١٢.
- ١٧- السابق، ص١٢١.
- ١٨- السابق، ص١١٢.
- ١٩- السابق، ص١١٧.
- ٢٠- السابق، ص١٥١-١٥٧.
- ٢١- "أَنْظُرُ".
- ٢٢- OnDeconstruction السابق.
- ٢٣- ٤٨-٤٧.
- ٢٤- أنظر المواقف والمُطَاعِبَاتِ، ص٢٢.
- ٢٥- أنظر "تطعيم العقل"، ص١٢١.
- ٢٦- مَقَمِّلٌ تَسْتَدَلُّونَ عَلَيْهِ بِظُلْمٍ، ص١٣٣.
- ٢٧- الجندبي الطهري، شَمْسِيَّةٌ، السابق، ص١٣-١٤.
- ٢٨- مَقَمِّلٌ تَسْتَدَلُّونَ عَلَيْهِ بِظُلْمٍ، ص١٤٨-١٥٠.
- ٢٩- السابق، ص١٥٢.
- ٣٠- أنظر المواقف والمُطَاعِبَاتِ، ص١٥١-١٥٧.
- ٣١- مَقَمِّلٌ تَسْتَدَلُّونَ عَلَيْهِ بِظُلْمٍ.
- ٣٢- أنظر "الحب من الرمن المقفول"، السابق، ص٢٠.
- ٣٣- السابق، ص٢٠.
- ٣٤- Soern Kierkegaard: "Traité de désespoir", Gallimard

هذا الخراب المستعجل قد يستوّر اللَّبَّ بمفهوم المُتَالِيَّةِ (٢٥) أو التوتّل في مواطن الجنون، الحكمة، بعيداً عن المنطق السائد والعقل التداوُّلي، بما يُشبه حكمة لهر أو ماكيت أو عُطيل أو هاملت، وبالمشتركة بينهم جميعاً (٢٦)، أو تعقب العتمة، الظل، ما وراء "الكلمات والأشياء" (٢٧)، أو استقراء دلالات "الخراب" عبر الكلام واللّسان والواقع والجسد والفضاء والقلب والإنسان (٢٨)، أو البوح بطروفي الميش الصعبة القاسية (٢٩)، والإحاج إلى عطف ما ناتج عن قرهّل الجسد وتآكّد عذابات الروح، ليبلغ الهذيان بذلك أصعب حالات التردد والارتباك والبحث عن المفقود (٣٠) والانتظار في الانتظار: "شروق/ خارجي، محطة القطار، مطر شديد، ومقعد فارغ إلا من ملاين من كانوا عليه" (٣١)، بل هو الهذيان يستحيل إلى ضيوبة حادة كي يحدث ما يُشبه الفصام: "يستقطّ شاعر منتبها على صوت أجشٍ يُعني خارجاً من خنجرته، يُشبه صوته تماماً، وعلى حفيف فراشات اندفعت من مهجته، كانت تُصوّر بإشاراتها الدقيقة في الهواء، كتاب الطلال" (٣٢).

٥- مَقَمِّلٌ... شاعرية اليأس والتفتير على إحصاء أمل.

كما "مَقَمِّلٌ تَسْتَدَلُّونَ عَلَيْهِ بِظُلْمٍ"، نَصُّ التفكير والبُوح وحكمة الجنون، كتابة الهذيان الذي يُقارِبُ نخوم الكارثة، وجه آخر لفارسة التنقل في النخوم القصصية للصّاية والموت يفنل الكتابة الأدبية، أداءً مُضِئاً للرغبة في مغالبة السام الفراغ الانتظار، تحدّي الموت المترص بكل شيء في وعي الذات الكينوني، وهو بالإضافة إلى المسائل شاعرية اليأس المقتر على إحصاء أمل، قريباً في هذا المعنى من ذلك اليأس المخصوص لدى سورن كيركغارد (Soern Kierkegaard) الذي يُحوّل الميت إلى قيمة (٣٣)، والملا-معنى إلى معنى، والإعذار للأمر الواقع إلى إرادة حقيقية للتصدي، بالخطر والمخاطرة والإصرار على الكتابة بالوجود، والوجود بالكتابة.

انتفاخ النصّ على قارئه، كوالنصّ في ضيوبة كاملة، شجرة برتقال (٣٤). تشبّك أصابعها، نما مشب فوق جسده، نبت للوهر... شارب كثر، وبين فخذها رائحة خشبية لمساء، وركب حافلة تائهة، إنسان محفوف في جسد، ماذا اشترى هذا الشهيقي، كان للبيوت أقدماء، كان يخيّم منزله غرفة تلو أخرى، يفتح زنديها للسحاب، مهجة شققتها الشموس، السحابة تعرف أنها المائدة، رتب بين جنبتي عطشا، نسج السماء لها... زرقاء دون رماد، أصوات لمهور الزينة الرقيقة الصنيرة ملونة أيضاً، أعمدة كهرياء في صف طويل تفتح سوقها بجرارة شديدة، زجاجاك الويسكي صمّيت ضوئها في الكؤوس، الحياة دخل، الكلام له سياج منطقي هو الإنسان، كنت أجنّ في معطفي عليه من دخان الشموس، مَقَمِّلٌ تَسْتَدَلُّونَ عَلَيْهِ بِظُلْمٍ، دخلت كادرتي ومصباح في يدي، أبحث عن أجنحة... إن الواصل العلاميّ والدلالي في هذه الأبنية الاستمرارية هو الظل، كان تحرص الذات الشاعرة على استخدام شهر الممتع والمعارض الطيفي وحدث المبور المظوب بعالم الانتظار، قريباً من تواتر الصور المبريالية المدفوعة في الداخل بالميت الذي هو الحكمة وأساسها. وأما عفوية الأداء الخيني فهي في صميم تبليل حال الهذيان، كما أسلفنا، إذ تنشأ الحكمة في الألفاء عفوية هي الأخرى دون إعداد مُسبق، تتلق في رغبة التفكير في مغالبة أحكام السائد (٣٥) ورفض الجذّ المض (٣٦)، بل اعتماد أسلوب السخرية السوداء في توصيف أوضاع مادية ونفسية واجتماعية. فيستلزم التفكير المساعدة التي قد لا تتحقق فيل التفكير (٣٧).

لذلك يتعامل الإنسان الكينوني لحظة الكتابة حينما يُفسّر توصيف عقل الذات عن فوضى وانحياض للمعنى والحال:

"هتلي مدينة مُزْدَحِمَة، لم يبقَ منها إلا مَرَصٌّ صغير بارد ومظلم... ألوذ به، حين أعب" (٣٨).

العب. وهل اللَّبَّ ممكن في واقع

* كاتب من تونس



في ذكرى فريد الأطرش وقفه مع الذكرى... قصة مع الفن

عمريوشموخة •

في السادس والعشرين من شهر ديسمبر ١٩٧٤ انطفأت شمعته مضيئة في دنيا الإبداع الفناشي والموسيقى العربي المعاصر.. في مثل هذا اليوم توقف صوت الموسيقى "فريد الأطرش" عن السداد وعن التلحين. وعن التفرير والتطريب على أضواء شجرة الفن العربي الأصيل..

ارتبطت حياة الفنان الراحل "فريد الأطرش" منذ مبعثه إلى عالم الأنغام والألحان بالمعيد من المصاعب والمصائب. وبالعديد من المواجهات والنواجع.. فقد عرف حياة التشرد منذ كان طفلاً، حيث تشردت أسرته في ثورة الدرزي التي قادها والده الأمير "فهد الأطرش"، فقررت العائلة إلى لبنان ثم إلى مصر، لتستقر في القاهرة وسط أجواء من الخوف والفقر والامس، ثم ما كادت الأمور تعرف بعض الإحساس بالأمان، والشهرة الفنية حتى فجع "فريد الأطرش" بمصرع شقيقته الفنانة "سمهان" في حادث سيارتها



لا يمكن الحديث عن عبقرية "فريد الأسطرش"، دون التوقف عند تعامله الفني مع شقيقته الفنانة "إسمهان" التي انطلقت شهرتها الفنائية بالحناء عملاقة عصرها من أمثال "رياض السنباطي" و"محمد القصبجي" و"داود حسني" و"محمد عبد الوهاب" وغيرهم. فلقد وجد "فريد الأسطرش" في عبقرية صوت "إسمهان" الثرية الخصبة التي يزرع فيها الحانه وعبقريته، بل يضم عبقريته إلى عبقريتها...

ويمكن القول أن "فريد الأسطرش" قد سبق جيله من الموسيقيين الملمحين في الولوج إلى العالمية في الفن من خلال لحنه المتميز الذي أدته "إسمهان" بعنوان "كياي الأتس في هيتا" التي ما تزال إلى اليوم شاهدة على العبقرية المبكرة للفنان والملمح "فريد الأسطرش" في أوائل الأربعينيات من القرن العشرين!! وتجلت عبقرية "فريد الأسطرش" مع شقيقته إسمهان في العديد من الأغاني التي تألفت فيها إسمهان، ومنها "تويت ادرلي الأمي" و"يا لي هوالك شاغل بالي" و"عليك صلاة الله وسلامه" وهي أوبريت "انتصار الشباب" و"الشمس غابت أنوارها" و"أهل بنور العين" وغيرها من الأعمال الفنية والألحان المبررة التي تحققت بين الواسع والمبرور التي تحققت بين الفنانين "فريد الأسطرش" والفنانة "إسمهان" قبل أن تمتد يد القدر لتخطف الصوت الذي أطرب الملايين بالحناء الموسيقار الحزين... والكثير من المهتمين بتطور الموسيقى العربية، يذهبون إلى أنه لو امتد العمر بالفنانة "إسمهان" لأصبح للفن الفئاني العربي المعاصر شأن آخر!!

لم تكن موهبة الفنان في حاجة إلى من يشكك فيها منذ البداية فلقد عاش في صائفة مسكونة بحب الفن

والتي تعتبر الأغنية الأولى الوحيدة التي غناها "فريد الأسطرش" من غير تلحينه، فلقد ألفها ولحنها له صديقه يوسف بدروس، وكانت هذه الأغنية بمثابة طير حلق بجناحيه في سماء الشهرة والنجاح... وذلك طبقا لما ورد من اعترافات "فريد الأسطرش" في مذكراته التي صدرت بعد وفاته... وبعد أغنية "يا ريتي طير"، قرر فريد الأسطرش أن يقتحم عالم التلحين بنفسه، فكتب أول أغنية من تلحينه هو، وهي أغنية "يحب من غير أمل" التي كشفت عن قدرته المبكرة في التلحين، الأمر الذي شجعه على تلحين بقية أغانيه بنفسه، فحقق نجاحا واسعا، وطارقت شهرته في أرجاء العالم العربي، وتوالت أغانيه الأخرى التي تعتبر باكورة نجاحه الأول وهو يضع قدمه على عتبة المجد... فظهرت أغنيته "عمري ما حافدر أنسلك" وأهوت عليك بعد نص الليل" وغيرها من الأغاني التي تؤرخ لبدايات الطريق الذي ملكه فريد الأسطرش على درب الإبداع والمجد الأثيل!!

سنة ١٩٤٤ وهي تؤدي دورها في فلم "غرام وانتقام"...

وقد انعكست هذه الفواجع على صحة الموسيقى الحزين، وسببت له أزمات صحية، ألزمت به الخضوع المستمر لتعليمات الأطباء....

ولد "فريد الأسطرش" سنة ١٩١٧ في جبل السدروز بفسوريا، وأعشى بعضا من طفولته في لبنان بعد فرار عائلته من بطش الاستعمار الفرنسي، لينتقل بعدها رفقة العائلة الأميرة إلى القاهرة، ومنها بدأ حياته التي سمرها له القدر... والمجهول!!

لم تكن موهبة الفنان في حاجة إلى من يشكك فيها منذ البداية فلقد عاش في عائلة مسكونة بحب الفن، فوالده "عليه الأسطرش" كانت الراعية الأولى لموهبته، لأنها نفسها كانت تجيد الغناء وتجيد العزف على العود، ولقد اضطرت تمت وطأة العيش، أن تفني رفقة عودها في حفلات بعض العائلات الميسورة للحصول على رزق أبناها بعد أن أرى بها الدهر، ويد أن باعت ما تملك من الحلبي والمال فكان صوت والده "عليه الأسطرش"، هو الصوت الأول الذي استيقظت عليه موهبة الفنان "فريد الأسطرش" وقد شجعت والدة هالحنته بمهد الموسيقى لسمول موهبته عن طريق دراسة الموسيقى وأصولها...

غير أن أهم محطة في نجاح فريد الأسطرش على درب الغناء والانتشار، كانت الإذاعة المصرية، التي طلبت منه العمل ضمن فرقها الموسيقية... وكانت أول أغنية انطلقت بها شهرته هي "ياريتي طير لأطير حواليك"

من دون الإتيان على ذكر "المود" في حياطة هذا الفنان أو ذلك.. بل إننا سنكتشف مدى تغفل هذه الآلة الفنية الساحرة في موهبة وعبقريته الفنان والمحن الذي يقيم علاقة "روحية" بين وبين "المود" على عهد عوالي إلهنا أن الفنان أو المعلن، لا يقدر على إبراز لحنه وإلهامه إلا إذا كانت أوتار العود بين أنامله..

ولو عدنا إلى أعظم الألبان والأغاني العربية التي عرفت طريقها إلى آذان الجماهير العربية طوال العقود الماضية، لكانت أغانى أغلب تلك الألبان قد ولدت وترعرعت بين أنامل الفنان المعلن وبين أوتار العود قبل أن تأخذ طريقها وانتشارها إلى أذن المستمع والمتذوق. بمعنى آخر، إن المعلن الأصلي لا تهدأ عبقريته في التحليل إلا على رنات وأوتار العود، وكان هذه الآلة الفنية الساحرة ذلك إلهام وإبداع، تمت صاحبها بالإلهام في لحظات الإلهام!!

ويمكن أن نلخص ذلك حين نستمع إلى الموسيقى "رياض السنباطي" وهو يؤدي راقته الخالدة "الأملاك" برقة عود، فتضلل علينا عبقريته للحن وعبقريته المزج، بصوت عبقريته تجعل المستمع يستغنى عن مجموع الآلات الموسيقية، والكثافة بألة العود التي يستطعها "رياض السنباطي" ما في خلال لحن مركب ليس من السهل تبيان عبقريته وجمالته ما لم يرق المستمع إلى مستوى تلك العبقريته، وليس ذلك غريبا لدى الذين يعرفون قوة الإبداع الفني التي يتمتع بها ملحن من حجم "رياض السنباطي" والذي يعتبر المرجع الأول في المزج على آلة "المود" في العصر الحديث!! حيث بدأ الموسيقار "رياض السنباطي" مشواره الفني عاززا على آلة العود ضمن فرقة "محمد عبد الوهاب"، أي قبل أن ينتقل إلى مرحلة التحسين والخلق الفني مع كوكب الشرق "أم كلثوم" في أول لحن ترديدته - ومزال - أمداؤه.. مع أغنية "على بلدي المحبوب" في مطلع الثلاثينات من القرن الماضي.. وقد تخرج على يديه العديد من المازنيين الكبار على آلة العود، بمن فيهم الموسيقار "فريد الأطرش" الذي تلم المزج على آلة العود في بداياته مع الفن والموسيقى قبل أن يصبح لاحقا من أكبر وأشهر الفنانين

حب" وأغنية "ياويلي من حبه"، غير أن الحلم لم يتحقق، فاضطر الملحن أن يؤدي الأغنيتين بصوته، وظل عبد الحليم يواصل مشواره الفني مع كوكبة الملحنين المتقنين من حوله، ورحل فريد الأطرش وهو يحمل بأن يلحن للفنان عبد الحليم حافظ، وضاع الحلم الجميل كما ضاع من قبله حلمه مع كوكب الشرق "أم كلثوم" ولم يكن فريد الأطرش وحده الخاسر الأكبر في عدم وصول الحانته إلى فنانين كبارين من حجم "عبد الحليم حافظ" و"أم كلثوم"، بل إن الموسيقى العربية هي الخاسر الأكبر، وأن الإبداع الفني العربي قد لحقه خسارة لا تومض بمسبب ذلك!!

ويظل السؤال يطرح نفسه عن أسباب التباين بين ألبان فريد الأطرش وصوت عبد الحليم حافظ!! وبالرغم من عدم الإلتقاء على عمل فني مشترك بين الفنانين الكبيرين، فإن الصداقة والمودة بينهما ظلت متواصلة وثابتة!! غير أن ذلك المحيط لم يؤثر في عزيمته فريد الأطرش في تقديم الأغنيات والألبان التي تتلفها الجماهير العربية بحب وإعجاب، وبما يحقق المزدى من الأنصار والمحبين إلى صوته وحنانه، خاصة وأنه من أكثر الفنانين العرب إيمانا بالوحدة العربية، فغنى أغنيته الشهيرة "يساطل الريح" التي يهرج من خلالها عن عقيدته الفنية في إيمانه بالعروبة والوحدة بين الأقطار العربية..

سلطان العود..

تتفرد آلة العود في الموسيقى العربية، بعزف خاصة، وتحظى بمكانة تميزها عن سائر الآلات الموسيقية الأخرى التي ارتبطت بالنظم العربي على امتداد تاريخ الموسيقى العربية.. وبالرغم من التزاخم الكبير لآلات الموسيقى المصرية، فإن "المود" باعتباره آلة موسيقية شرقية خالصة، لم يفقد أهميته، ولم تتأثر مكانته في الموسيقى العربية المعاصرة، سيما في عصر العمالة الذين يود إلهام القليل في العصر الحديث في إعطاء آلة العود المكانة التي تستحقها بالرغم من هيمنة الآلات الموسيقية الغربية.. إنه لا يمكن الحديث عن فنان عربي ترك بصماته على الموسيقى العربية،

لقد غنى "فريد الأطرش" ولحن ما يقارب الـ ٦٠٠ أغنية طوال عمره الفني، وغنى بالحنانه العديد من الأصوات الغنائية العربية من أمثال "سعاد" و"صباح" و"فايزة أحمد" و"مصر حواء"، وكان يأمل أن فني له "أم كلثوم" من ألبانه وكاد هذا الحلم يتحقق من خلال أغنية تحمل عنوان "زهرة من دمن" من قصيدة للشاعر "بشارة الخوري" غير أن الحلم لم يتحقق، واضطر فريد الأطرش أن يسجل الأغنية بصوته تقديرا لموضوع الأغنية التي تتلحن بثورة فلسطين ١٩٤٨... والتي يقول مطلعها:

سائل العلاء، عنا والزمانا × هل خفنا دنة من ذنوبنا
المروءات التي عاشت بنا × لم تزل تجري سميرا في دمننا..

وقد تولدت لدى "فريد الأطرش" عقدة الإحساس بالاضطهاد لعدم تعامل كبار وجهاء الوسط الفني بالقاهرة مع ألبانه خاصة عندما امتنعت "أم كلثوم" عن أداء الحان "فريد الأطرش" لأسباب ظلت محل تساؤلات الجماهير العربية الواسعة!!

سؤال آخر..

كما أن الفهريين على الموسيقى العربية وعلى عبقريته الغناء العربي، من الجماهير الواسعة، كثيرا ما يؤرقهم السؤال الآخر:

لماذا لم يغنى عبد الحليم حافظ من ألبان الموسيقار فريد الأطرش؟
- ولماذا لم يجمع المندليب الأسمر والموسيقار الحزين، على عمل فني مشترك؟

إنه على الرغم من وجود صداقة حميمة بين الفنان "عبد الحليم حافظ" والموسيقار "فريد الأطرش"، إلا أن هذه الصداقة الودية، لم تشر أصلا فنية حقيقية بين الصديقين اللذين، لأسباب ظلت غير مفهومة، وكان المندليب الأسمر حين تواجه الصحافة الفنية بالسؤال عن سبب ذلك، يجيب أن الأمر لم يكن بعد، وأنه لا يعاني في أن يفني من ألبان صديقه "فريد الأطرش" وقلقله كاد أن يتحقق هذا الحلم، عندما باشر الموسيقار فريد الأطرش وضع الحان وأغنيات ليؤديها المندليب الأسمر بصوته، ومنها أغنية "زمان يا





ليؤدي الحاناً بصوته، مستفيداً من الجوق الموسيقي، فيسرعنا بإحساسه وإلهامه بصورة تتجاوز له أو أداها رقة المجموعة الموسيقية المرافقة له... ولعل الفرق بين "فريد الأطرش" وعزف "محمد عبد الوهاب"، أن هذا الأخير ينظر إلى العود كآلة قادرة على إيصال الحانته بصورة "تعبيرية" تتميز بالصنق والصفاء، في حين أن "فريد الأطرش" يرى في العود كل حياته الفنية، وفضلاً عن أنه الآلة الأكثر إيصالاً لأحاسانه، فإنه يصنع منها "استعراضاً" هنياً يبهير السامع، ويحرك المشاعر ويحيي الوجدان خاصة وأن الحزن الذي يميز ألحان "فريد الأطرش"، تجد في آلة العود، المجال الأكثر ملاءمة لتلك الألحان والأشجان!!

ارتبطت آلة العود بالموسيقار "فريد الأطرش" ارتباطاً وثيقاً، بحيث لا يذكر اسم "فريد الأطرش" إلا مقروناً بالآلة العود. وقد عبر الفنان عن هذه العلاقة الحميمة بينه وبين هذه الآلة الوترية الشرقية بقوله:

"منذ احتضنت العود في معهد الموسيقى ورحمت أعزف عليه، وأنا أحس في حسرة نفسي بإحساس مختلف، وكأني ولدت في ذات اللحظة التي حركت فيها الأوتار.."

وإضافة إلى عبقرية "فريد الأطرش" في العزف على آلة العود، فإنه يمكن القول أنه الوحيد الذي جعل لهذه الآلة مكانتها المتفردة ضمن الفرقة الموسيقية، وصنع لها شخصية محبوبة لدى المستمع العربي!!

وإذا كانت آلة العود تمثل جزءاً من شخصية فريد الأطرش، فإن هذا المازف الماهر على هذه الآلة الوترية الساحرة، يمثل بشخصيته الفنية الطرب العربي الأصيل بكل عمق، فقد كان مبدعاً أميناً على أصالة الموسيقى العربية، وكان يؤمن أن العمل الفني الذي يبدعه الفنان هو المبدأ الذي يعبر عن قيمة العمل الفني الذي يخرج به إلى الناس وليس شيئاً آخر... فاعمال الفنان الحقيقي هي التي تتحدث عنه وتكثف من عبقرية وتقدمه وهي وحدها التي تصنفه ضمن المكانة السامية التي يلقب بمقامه في قلوب الملايين من عشاق فنه.



رقة رنات أوتاره، فاستيقظ في أعماق الطفل غريزة حب التعلم والتلق بهذه الآلة الفنية، حتى صار الإنسان لا يفرقان، وعلى أوتار العود، خرجت إلى الوجود أذهب الألحان وأجمل الأغاني التي صمدت به منجدة "فريد الأطرش" حتى آخر لحظة من حياته، ولعل من سائل يقول: لماذا آلة العود دون غيرها تحظى بهذه الهبة الخالصة لدى الملحن والفنان والمستمع على حد سواء؟... والإجابة أن العود تتوفر على خاصية الروح الشرقية القادرة على التلاقي مع النغمة الأصيلة التي تخرج من جوف الملحن لتستقر في جوف المستمع.. من خصوصيات العود، أنه الآلة الموسيقية التي تحفظ للموسيقى العربية والشرقية أصالتها ونقاها، وهي الآلة الفنية تساعد الفنان المقتدر على الانسجام مع الألحان التي يرسلها في لحظات الإلهام، فيحدث الأثر الفني المطلوب في نفس المستمع المتلقي، وربما لهذا السبب نجد الموسيقار "محمد عبد الوهاب" يخلو إلى أوتار عوده

العرب عزفاً على أوتار العود!! لقد ارتبط اسم "فريد الأطرش" بآلة العود، كما ارتبط العود في الموسيقى العربية المعاصرة باسم الموسيقار "فريد الأطرش"، والسبب ليس فقط لمهارة العزف التي عرف بها "فريد الأطرش"، ولكن أيضاً للمكانة الخاصة التي صنمها الفنان لآلة العود ضمن الفرقة الموسيقية التي ترافق ألحانه، بحيث أن المستمع العربي قد تعود أن يطرب على تقاسيم العود الساحرة التي تبدها بتقوى عجيب أنامل عبقرية الموسيقار "فريد الأطرش"، وربما يعود الفضل في إعادة الاعتبار لهذه الآلة الموسيقية لهؤلاء المعالقة الذين لم يتسكروا للتراث الموسيقي العربي، وكان "فريد الأطرش" أحد هؤلاء المعالقة الذين استحدثوا مكانة رائدة لتقاسيم العود في المقدمة الموسيقية العربية..

ويمود اهتمام الموسيقار "فريد الأطرش" بآلة العود، إلى طفولته حين كانت والدته الفنانة "علياء الأطرش" تجيد العزف على العود، وتؤدي أغانيها

غنى فريد الأطرش للقضايا القومية والوطنية، وسجل العديد من الأغاني والألحان التي تعبر عن موقفه إزاء القضية العربية الأم، قضية فلسطين باعتبارها نكبة عربية مشتركة، وقد غنت له في هذا الصدد الفنانة "فايزة أحمد" إحدى أجمل الحانه من قصيدة للشاعر "بشارة الخوري" عن حوار بين فدائي فلسطيني وأخته يقول مطلعها:

اختلك الحرة ثارت...
وعلى دريك سارت...
وأنها تحفظ عهدك...
لست في الميدان وحدك...

غير أن الجانب العاطفي والوجداني، أخذ القسط الأوفر من الحانه وأغانيه، ويمتبر فريد الأطرش أقدر الفنانين الذين تقنوا بالغلب وترنموا بأنغام المشاعر والعواطف، وما تزال أغانيه العاطفية تمشي في قلوب مستمعيه، وتهدهد أنفاس العشاق والمحبين عبر

تجاهل فريد الأطرش لبلده المحتل، وهو ما دفع الفنان الجزائري الشهيد "علي معاشي" (أعدمته السلطات الاستعمارية سنة ١٩٥٨) إلى تأليف أغنية "بلادي الجزائر" غنى فيها بمختلف ربوع الجزائر، رداً على أغنية "بساط الريح" التي تجاهلت ذكر الجزائر، والمثير أن أغنية المرحوم "علي معاشي" قد لقيت من النجاح والانتشار وقد تلقفها الجمهور الجزائري بحب شديد بحيث يندر أن تجد مواطناً جزائرياً واحداً لا تتردد شفاهه بهذه الأغنية الجميلة، ولعل هذا ما دفع فرنسا إلى تكثيف الرقابة على نشاط الفنان "علي معاشي" لينتهي به مصيره إلى إعدامه بمسقط رأسه "كبارت" وهو في أوج عطائه الفني والإبداعي.

شكانت أغنية "بلادي الجزائر" بديلاً لأغنية "بساط الريح" ولكن على الطريقة الجزائرية!!

بساط الريح التي اغضبت الجزائريين!!

لم يعضم الجزائريون تجاهل الفنان "فريد الأطرش" ذكر اسم بلدهم الجزائر (وهي قلب المغرب العربي) عندها تقف بكل من "مراكش" و"تونس" وهو يحلق عبر "بساط الريح" حيث توقف طويلاً عند "تونس الخضراء" مبدياً حبه الكبير لهذا البلد المغاربي الجميل، ومبرزاً الملامح الجمالية لهذا البلد بإبداع فني لافت للانتباه، بالرغم من أن الموسيقى "فريد الأطرش" لم يسبق له أن زار "تونس" هي حين أن الفنان قد زار الجزائر وأحيا بها حفلات غنائية أيام وسنوات الاحتلال الفرنسي للجزائر، وهو الأمر الذي اغضب الجزائريين المتعلقين بالانتماء القومي للأمة العربية في مواجهة سياسة الاحتلال والاستعمار الفرنسي، وقد بلغ الغضب بالجمهور الذي حضر الحفل الفني للموسيقار "فريد الأطرش" بالجزائر، أن رما الفنان المطرب ببعض الحجارة والطماطم والبيض، في احتجاج كبير حسب الروايات المتواترة، غير أن بعض الروايات تقول إن إضداد حفل فريد الأطرش بالجزائر كان من تدبير سلطات الاحتلال الفرنسي إحساناً منها بالخوف عندما رأت الجمهور الجزائري الفقير يتهافت ويتزاحم على تذاكر الدخول إلى الحفل الغنائي، حيث أن سلطات الإدارة الاستعمارية رأت في ذلك تمسك الشعب الجزائري بمروية وأصائله التي قال فيها إمام النهضة الجزائرية "أين باديس"،

شعب الجزائر مسلم وإلى العربية ينتمى
من قال حاد من أصله
أو قال مات فقد كنز
أورام إد ما چاله

رام المحال من المطلب
فاوعزت بذلك الفعل لتوتير العلاقة بين الموسيقار العربي والشعب الجزائري وقد أدت هذه الحادثة التاريخية إلى سوء الفهم بين الطرفين، رأى فيها فريد الأطرش إهانة له، ورأى فيها الجمهور الجزائري تجاهلاً وتكراراً لتضحياته وكفاحه في سبيل الحرية والعروبة، ويقدر ما أشرت هذه الحادثة رضى وارتيهاحاً لدى الإدارة الاستعمارية، بقدر ما أثار خدشاً موجه في ذاكرة الشعب الجزائري الذي ما يزال ينكر





من جبل الدروز، ومقدرة صوتها على أداء الألحان والأدوار الأوبرالية، يسمو إلى الأداء الجيد لفن "السوبرانو"، ومحاولاته للآلات للموسيقى المصاحبة للمقطوعات الغنائية وللوحات الفنية التي وضع ألحانها شقيقها الموسيقار الشاب "فريد الأطرش"، وخاصة في الأعمال الفنية والغنائية مثل: "الشمس غابت أنوارها" و"أهلاً بنور العين" و"الليل" وغيرها من الأعمال الفنية التي أداها بمشاركة "سمهان".

وبموت الفنانة "سمهان" في الرابع عشر من جويلية ١٩٤٤ في حادث سقوط سيارتها، فقد الغناء العربي أعظم صوت في أداء فن الأوبريت، كما فقد فريد الأطرش صوتاً عبقرياً قادراً على أداء ألحانه في فن الأوبريت الغنائي، فغير أن غياب "سمهان" عن الساحة الفنية، لم يكن شقيقها "فريد الأطرش" عن المضي قدماً في مشروع الفني في مجال الأوبريت، إلا أنه واصل طريقه في إنجاز العديد من الاستعراضات الغنائية الناجحة مع أصوات فنية أخرى، فقدم في هذا الخصوص مجموعة رائعة من الباقات الاستعراضية مع "شادية" في "يا سلام على حبي وجبك" ومع "نور الهدى" في "ماقتولش لحد" ومع "صباح" في أوبريت "فارس الأحلام". كما أدى أوبريت "الشرق والغرب" التي كتبها الشاعر "صالح جود"، ما يميز القول، أن "فريد الأطرش" قد خدم الموسيقى العربية خدمة جليلة في فن الأوبريت، وما تزال روايته الفنية تقف شاهداً على عبقرية الإبداع الغنائي العربي المعاصر في القرن العشرين.

وإذا كانت حياة الموسيقار الحزين سلسلة من محطات الألم والحب والأسى عند كل الذين يتتبعون مساره الفني، فإنه بالمقابل كانت حياته نهراً متدفقاً بالإبداع، وبالعلماء الفني، فترك تراثاً زاخراً من الأعمال الخالدة، لا يمكن أن نتمسوها الأيام، ولا يمكن أن يؤثر فيها الزمن، لأنها ولدت لتبقى... وتنتصر بها ذريعة الفنان لتحيي في قلوب الملايين عبر الأجيال المتتالية!! فوهل هذا قدر الفنان الذي صنعته أوجاعه وعبقريته وكفاحه، نيقف على قمة الإبداع الغنائي العربي في العصر الحديث !!

(٢) كاتب باحث موسيقي جزائري.
Omar_bouchemoukha@yahoo.fr

اختارته منذ البداية، وتركت تجريبها مع "أوبريت عائدة" كقطعة صغيرة في بحرهما الغنائي الكبير...

في مطلع الأربعينات من القرن الماضي، فاجأ "فريد الأطرش" في أول ظهور استعراضى باهر، جمهور الفن والفناء بمجموعة من الاستعراضات الغنائية في فيلم "انتصار الشباب" الذي قاسمته دور البطولة تمثيلاً وغماء شقيقته الفنانة "سمهان".

"انتصار الشباب" هو عنوان لأوبريت غنائي، قام بوضعه ألحانه وشارك في أدائه "فريد الأطرش" صحبة شقيقته "سمهان"، بحيث كان هذا العمل الفني المبكر من العبقرية والإبداع، ما رفع صاحبه إلى مرتبة: ملك الأوبريت!!

ففي هذا العمل الفني الاستعراضى، كشف "فريد الأطرش" عن موهبة بل عن عبقرية ميكرة، أثبتت الأيام لاحقاً صدقته وجديتها، فقد كان "انتصار الشباب" الطريق الذي مهد أمام صاحبه لتحقيق المزيد من النجاحات الفنية في فن "الأوبريت"، حيث تجلت مقدرة فريد الأطرش في إبراز القدرات الصوتية العالية والمتميزة للفنانة "سمهان"، واكتشف الجمهور عبقرية صوت هذه الفنانة القادمة

الأيام والسنين!!

ملك الأوبريت...

إذا كان فريد الأطرش يستحق لقب "سلطان العود" لمهارته الفائقة في العزف على أوتار آلة العود، فإنه بالموافقة مع ذلك، يستحق لقب "ملك الأوبريت" بدون منازع...

صحيح أن الريادة في التأليف بخصوص هذا الفن الغنائي المستحدث في الموسيقى العربية المعاصرة، تعود إلى "سيد درويش"، ثم "محمد عبد الوهاب" لاحقاً، لكن الفضل الأكبر في ترقية هذا اللون الغنائي وإعطائه المكانة التي تليق به ضمن مسار تطور الموسيقى العربية المعاصرة، يعود إلى الفنان فريد الأطرش الذي استطاع بموهبته ومقدرته الفنية أن يدمج فن الأوبريت ضمن الموسيقى العربية الشرقية الحديثة بعد أن كان هذا الفن الرافق حكراً على الأوبريين، وهذا بالرغم من التجارب التي أباها بعض كبار الفنانين العرب في هذا المجال، ومنها تجربة أم كلثوم "في فن الأوبريت من خلال أدائها لأوبرا "عائدة للفنان الإيطالي الشهير "فردى" غير أن فن الأوبريت لم يتوقف "أم كلثوم" طويلاً، إذ أنها اختارت مواصلة الطريق الذي

إن المكان هو طوبوغرافية وجودنا
الحميم... هو إثراء لتصوية الحياة...
نوع من المناقشة بيننا وبين صنف
النهضة وأنواع المسألة... المكان هو
بؤرة الحيرة التي تدفعنا من حال إلى
آخر... المكان هو الباب المفتوح على
اللامتوقع واللامنتظر...

كلما سالت، تفتتح أمامي الأبواب
واحدة واحدة وكل باب يسلمني للآخر
(٢) هذا هو المكان الذي سنحاول
تقصي أثره والوقوف على ملامحه
ودلالاته ودوره في دفع السرد وخيوط
حكاية ابن الهزائم والانكسارات
«هيس الصوران» و «هاديا الزاهري»
وحكايتهما مع المخطوط الغربي في
رواية «باب الحيرة» للكاتب الأردني
يحيى القيسي، ومرةً اشتغلنا على
المكان في هذه الرواية هو استئثار هذا
المكون الفني بنصيب وافر من السرد
لدى يحيى القيسي من ناحية، وقدرته
الفائقة على تحميل أمكنة روايته شحنة
عاطفية وفائضا دلاليا يجعل قارئ هذا
النص يؤمن بمقولة غاستون باشلار
«إن قراءة المكان في الأدب تجعلنا
نعادو تذكر بيت الطفولة» (٣)، فضلا
لما صرح به الكاتب في جزء «مدارات
الحيرة» من روايته بقوله «كيف يمؤل
المرء على ذاكرة مهترئة لروح هائلة»
خلافاً لذلك بدت ذاكرة المؤلف مكتنزة
بأدق تفاصيل شوارع تونس وأبوابها
وأزقتها وساحاتها العمومية ومقاهيها
وقصورها التاريخية ومقامات أوليائها
وحاناتها... رغم أنه لم يُقم بتونس
إلا ثلاث سنوات فطغى في بداية
التسمينيات من القرن الماضي.

«باب الحيرة»... باب الكتابة

مثمنا قدّم لنا يحيى القيسي شخصية
روايته تدور كالمجنون وهي تزرع تونس
الحاضرة، مدينة الحفصيين «من باب
البحر إلى باب الجزيرة ومن باب
العمل حتى باب الخضراء ووصلت
حتى باب الجديد وباب سوقة... وقد
أكملت التسمية والتسمين بابا، وأعطيت
لمن المعارف ما لم يعط أحد»، مثمنا
فعل الراوي مع السروي عنهم، كان
لزاما على الكاتب أن يفيل مع قارئه ما
يشكل خيوط نمط أو ما يجمعها كلها
ضمن عتبة الدخول، العنوان الرئيسي
للا رواية...

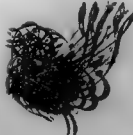
«باب الحيرة» هو المكان المجازي،
المكان اللفظي المختل، منه يخرق

رواية «باب الحيرة» ليحيى القيسي؛ عندما تصبح قراءة النص مثل المشي على الرصيف

ساجي الخشناوي

"يُخطئ المرء حين يعتقد أن المكان محايد"
(عبد الرحمن منيف)
"المكان أحالني دوماً إلى الصمت"
(جول فاليه)

يحيى القيسي باب الحيرة



رصف، تيزهتان تودورف
المكان في أحد كتبه بأنه
«فضاء عالم النص، وهو
ليس لغوياً وإن كانت أداته
اللفة، أنه تقنية، حركة
زمن السرد، (١) ولا نبالغ
إن قلنا إن المكان هو الأكثر
التصاقاً بحياة الإنسان، ذلك
أن إدراكه له حسني مباشر
وهو يستمر مع الإنسان طوال
سنين حياته، بل إننا لا نفاني
إن قلنا إن وجود الإنسان
لا يتحقق إلا من خلال
علاقته بالمكان وأنه على

قدرة إحساسه بأنه مرتبط بالمكان، يكون إحساسه بذاته، ويقدم ما
يحتاج إلى رقعة فيزيقية يثبت فيها امتداده الجسماني فإنه يميل
كذلك إلى البحث لتفصه عن رقعة من الأرض / المكان يضرب فيها
يجذوره ليؤصل هويته وكيونونه، وما شكل عيشنا في مكان ما أو
أمكنة متعددة بنظام مخصوص إلا تعبير عن شكل سكننا داخل ذواتنا.

حوران» لقراءة مخطوط شهاب الدين القفصاني القصصي قاضي مصر وتونس، والقاضي مثلت قادحاً لطرح ذكورية المجتمع التونسي وجسنته للمكان مثله مثل أي مجتمع عربي، فالقصة حكر على الرجل ومحرّم على النساء كما أن دكة تمثال ابن خلدون وما حوله الشريان الإنشائي الأكبر يتوسل الحاضرة، شارع الحبيب بورقيبة، كانت (دكة التمثال) قادحاً لطرح قضية الفريضة الغوية التي يعيشها التونسي والتونسية، وغيرة قسرية وطوعية في ذات الوقت، حتى تَمَشَّرَتْما من جهة، وتَمَشَّرَتْما من جهة أخرى، وثمة أيضاً من يريد أن يُؤنَّسَها تماماً ولطاشها فيها من يفتقر وجهته (ص ٢٧) كما كانت دار الكتب بالمدينة العتيقة مكاناً حاضناً للحبّ والعرفة، وبالمثل أحداث مقامات الأولياء، أحاديث الشفاعة وحتى حزب النهضة وصناعة الإخوان المسلمين... وأيضاً مثلت الأماكن التونسية المحيطة على الفعل الثقافي مثل قضاء ٢٠ أوت للتواجد قادحاً لتشريع واقع الثقافة التونسية في فترة التأسيس من القرن الماضي أورد محتواه يحيى القفصاني على لسان الروائي حسن بن عثمان بسفره في اللاذقية عندما قال «هش معقول الواحد يا ربي يتدبر من أجل كتابة قصة، ويأتي أنصاف القراء والكتبة ليقوده بنقاشهم إلى التمدد على فعل الكتابة كله... هذه آخر مرة أشارك فيها اسميات من هذا القبيل»... (ص ١٢).

عندما تقيش الأمكنة بأرواحها

هكذا يستأثر المكان في رواية باب الحيرة بنصيب واهر من الاشتغال عليه من حيث هو ممكن في مستطبل بدائه، ومن حيث هو ممكن فتي جزئي ينصهر من باقي مكونات الكتابة الروائية، وهذا الانغماس بالمكان وحسبنا بالتجربة الحضرية لم تُصَفَّ الروائي يحيى القفصاني إلى درجة الجغرافيين... على علمهم، ولم يكن رحالة، بقدر ما تمكن من مسك درج المكان، إن له وصف التبع الصافي في الوادي الرّاك (نهج سيني عبد الله قش) وحركه الماء الأسمن في قلب الحدائق المصطنعة (شارع الحبيب بورقيبة) فأمسك بذلك الروائي ناصية الإبداع ذلك أن مكلام من الغزى الأدبي لتجربة المكان والتجربة الأدبية لذلك الغزى المرتبطة

ومن الواقعي إلى الافتراضي من خلال «الباب»... وإذا ما حولنا الإنفال بعيداً في تأويل «الحيرة» فإننا سنذهب إلى تقنية كتابة التجريدية الحضرية الحديثة، تلك التي تكون فيها المدينة سلسلة متواصلة من الاحتكاكات مع الناس الذين يعرفون عن بعضهم البعض القليل، حيث يتلون بالصدفة ويفترقون بسرعة، هذه الكتابة التي برزت خاصة حول باريس في القرن التاسع عشر مع شارل بودلير وإيميل زولا وغوستاف فلوبر، ثم مع مارسيل بروست وجيمس جويس وفيرجينيا وولف، وهي أيضاً ما يسمى بكتابة التجوّل، حيث «تصبح قراءة النص مثل المشي على الرصيف نفسه... ويتجاوز العمل كونه نصاً عن المدينة إلى كونه انتماءاً للتجربة الحضرية والنص نفسه، وينتهي كرواية وحيدة ليشمل تعددية التجارب في المدينة» (٥) وهذا عين ما تقف عليه في ثانياً نص يحيى القفصاني وأبواب تونس الحاضرة، فالبطال «قيس حوران» تُؤفّف ببعض الصدفة على «سعدية القابسي» لما كان جالساً على «البنكة المرمية، قاعدة تمثال ابن خلدون المنتصب آخر الشارع»، حيث يكتب «بداً أمر تعرفي عليها وليد الصدفة، صبية حطاية الملاحم اقرب إلى السمرة منها إلى البهاية» (ص ٢٤ - ٢٥) وجرى بينهما حوار غوي ومستعجل كأغلب حوارات ولقاءات المدن المزدهمة بالمشي... في مكان آخر من الرواية يكتب يحيى القفصاني على لسان قيس الحوران: «... وذات مرة لم يكن مناص غير الولوج في نهج سيدي عبد الله قش من كلرة ما سمعت عنه من الحكايات والتشويق، فالصندقة أو الفضول أو الإيزاج تتوفر كل مرة لتقوم بتحويل وجهة البطل وبالتالي تحويل وجهة الأحداث، كما أن الأفضية والأطر الكائنية لم تُقَمَّ كمعطيات جغرافية معزولة عن خيوط السرد وحكيه الحكايات، فنهج زرقون أفضى إلى الحديث عن الاقتصاد العشوائي ونهج سيدي عبد الله قش كان قادحاً للصدحت عن تاريخ الجنس، وفي هذا الإطار المكاني قُدمَ «يحيى القفصاني» وجهة نظره التقديمية، ذات البعد المادي الجسدي عندما يصف النساء الوالتين قادتَهن الظروف البائسة إلى مثل هذه المهنة التي تسحق إنسانيتهم، ونفس النهج أحال «قيس

القارئ المخت السري، أنه الفضاء الروائي الافتراضي... أو هو أبواب الرواية كلها الواقعية منها والخيالية، وإذا كانت أسماء الأمكنة داخل الرواية تحيل على أمكنة بعينها يعرفها كل التونسيين وكل من زار تونس، أمكنة واقعية ذات هندسة ومعمار متوافر عليهما... وقدمها يحيى القفصاني في أغلبها وفق مبدأي الاستقصاء والانتقاء في نفس الجملة الوصفية، إذ يقول: «كنت أسير في شارع الحبيب بورقيبة باتجاه المدينة العتيقة متجاوزاً زحمة المشاة، وأبواق السيارات، ورينج الميوترو، وصليل عجلاته على قضبان الحديد، ورغرفة العصابير على الأشجار الكثيفة، التي تتوسط الشارع، وتُرذّر الجالسين في المقاهي والحدائق، وأدخل في ضيق السوق العربي المظلل بالسقوف... صعدوا باتجاه مقام سيدي بن عروس وجامع الزيتونة، تتصوّع قريبا روائع الأكال الشهي من مطعم الزاوية»... (ص ٩) ليحقق بذلك سمة الواقعية من خلال الوصف البلزائي الاستقصائي من خلال جهة، وبغدي سمة التخييل لدى القارئ من خلال المخطوط العريضة للوصف الانتقائي الذي يمثّل عليه مستدال في رواياته.

وإذا كانت أمكنة المخت محيلة على فضاءات امتدادية فزيقية، فإن مكان عتبة الدخول «باب الحيرة» هو فضاء معنوي مجازي إشارته الكاتب من طبيعة العلاقات بين شخصيات حياته وعلاقتهم بما اتصل بهم من أحداث ومؤثرات وقصص (مثل حكاية حسن بن عثمان في فضاء ٢٠ أوت للإبداع) وخيالية (مثل حكاية قيس حوران مع أبواب المهلوسة والتخيلات) فكان العنوان اللغوي هو القادح للحركة المادية والفنية في أمكنة النص بإطلاقته ورمزته، ذلك أن تركيب لفظة «باب» و «حيرة» من شأنه أن يضعن الغاية التاطيرية أو التوجيهية للكاتب في علاقة بنصه، ذلك أن «إضافة صفات مكانية على الأفكار المنجدة يساعد على تجسيدها، وتستخدم التفسيرات الكائنية بالتباديل مع المجرّد مما يقربه إلى الإيهام» (٤) فالحيرة هي التي انطلقت منها أغلب الأنشاق والسياقات والدلائل في الفضاء الروائي، وهو يتقل من اللغز إلى المفترق ومن العالي إلى الواطئ ومن المقب إلى المسطح



بالخلق» و «فتفتحت أمامي»... وهي كلها تراكيب تحيل في مجملها على المكان وطبيعة الحركة التي يستوجبها، وكان بالقيسي يأخذ بيد القارئ مثل دليل سحائي ليتجول به في سرد باب الحيرة ليركه بالأخير معلق المصير مثل «قبس حوران» و «سعيدة القابسي» و «هاديا الزاهري» و «الطيب بن محمود» و طلبة الزيتونة الشوام ومثل الكاتب ذاته... أليست المصائر المعلقة للقارئ والكاتب والشخصيات هي شكل من أشكال الضياع في الفضاء والزمن، فالجميع ما عادوا يدرون ما حدث معهم أصلا في هذا الزمان، في بلاد تونس وحوران» (ص ١٠).

فالقارئ لنص يحيى القيسي «باب الحيرة» لم يعد قارئاً من ورق، مستهلكاً سلبياً للغة بل جعل القيسي من قارئه كاتباً... يكتب تفاصيل مدينته ويطارد أشباح ذكرياته المغمورة تحت الأقبية أو المكونة داخل المقاهي والمحانات، وكان يحيى القيسي أوجد حلاً لمشكل رولان بارث المتمثلة في كيفية جعل القارئ كاتباً، حسب تحليل عمر أوان (٧).

كما إن مؤلّف هذا «القارئ / الكاتب» لم يدفع ثمنه المؤلف بموته، وبالمثل لم تعد الشخصيات ورقية من صنع خيال الكاتب، فحسن بن عثمان مثلاً لم يعد هناء يمتدّعي للتونسية الثقافية إلا فيما ندر والطيب بن محمود يعيش هناء في دبي أين يعمل في مجال الإعلام... مثلما هي الأماكن التونسية بمراسمها وروايتها وبموسيقاها وصمتها وبمهمتها... بانفتاحها وانغلاقها... بغربتها عنّا وجبرتها فيها... إن هذه التأويلات الأخيرة لا تعني سقوطنا في البساطة والتبسيط بقدر ما هي تمثل شكلاً من أشكال الانزياح أو المنحرف عن القواعد «المنطقية» المألوفة احتراماً لاختلاف الأجناس الأدبية وخصوصياتها، فرواية «باب الحيرة» ليست من جنس المذكرات ولا هي من جنس اليوميات وليست من فنون الرحلة ولا هي أيضاً من التيار الواقعي الصرف أو الخيالي البحت، وإنما هي جميع هذه الأجناس مرفوضة بذاكرة ثابتة وتفصيل موظف واقتباس مدروس...

كيف نسكن أرواحنا؟

مثل الفضاء أو المكان في رواية «باب الحيرة» ليحيى القيسي قادحا

بالمكان يشكلان جزءاً من عملية فعالة للإبداع والهدم الثقافي، (١) فالكاتب يستقر في عناصر الأمكنة وتقاسيها ويتعاطف معها ويغترّ من أروابها تماماً مثلما يجعل القارئ يستغرق خلف شخصو روايته في الفترات المنقطة من قرات السرد المفضوب عليه والمصادر... سرد ذلك المتمرّد الأكبر، ربيب إلياس الراوندي، واستأذنه أبي عيسى الوراق الماتوي (ص ٣٠)... سرد السيوطي وابن عبد ربه والصفهاني والمحاسبي والنفزاوي والتفناشي والحلاج وحمدان القرطبي والتيجاني والانطاسي...

«باب الحيرة»... بحثاً عن الزمن الضائع

«بحثاً عن الزمن الضائع» هو عنوان الرواية الأشهر لمارسيل بروست وهي التي معها تطور شكل الرواية الكلاسيكية، رواية القصص السردية، ذلك أن سرعة إيقاع الحياة الحضريّة انسحب على نمط الكتابة الروائية فظهرت أشكال جديدة على هذا الجنس الأدبي مثل الشكل الحر لتذكّر حيث تقدم القصص والأحداث توريا مع الاستطرادات ويجري تغييرها عن طريق التجارب السريّة والتذكيرات المنبثقة من تلك التجارب فلا يتعاطف الزمن وفق تسلسل كرونولوجي سليم، وتختلف الأمكنة والفضاءات، ويتم طيغاف المتشجّات التكنولوجية في علاقه بأحداث السرد فضلاً عن التوزيع اللوروس للهامشي والمركزي من حيث الشخصيات والأماكن وعلاقتها ببعضهما البعض حتى يتمّ «قطع رأس الزمن» على حد تعبير جون بول سارتر...

وقولنا في العنوان بأن قراءة النص السردية صارت تشبه المشي على الأرضة لم يكن اعتباطياً بل هو مقصود، ذلك أن التوزيع البصري الذي اعتمدته يحيى القيسي في روايته «باب الحيرة» يحيلنا على هضاء جغرافي ممتد تتناثر فيه الإشارات الضوئية وتحكمه مداخل وأبواب تكون بارزة وظاهرة للساكنين، فمع مطلع كل حدث أو ذكرى في الرواية يكون تركيبها اللغوي الأول مكتوباً بالبنط المرئي: «(Gras) ثم توقفت فجأة»، وتحت زرقعة المصافير، «نهج عبد الله قش» «قادي الطيب إليه»، «أدخلني في التجربة»، «درد كالجنوب»، «ثم أوقفني أول العتبات»، «ثم دخلت باب



الأغلب الأحداث وكان الحامل الأول للحاضن الرئيسي لتعرجات السرد وتطور خط القص، كما مثل مادة حية لإنارة السرد وأحجار من خلال المقاطع الوصفية الطويلة والإحالات التاريخية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية والسياسية على الأماكن المرصودة في هذه الرواية، مما أكد لا حيادية هذا المكوّن ضمم للقارئ أن يقف على المدولات المجردة والإيمية التي أدخلها المؤلف في «عالم اللامحسوس بواسطة نظام لغوي ذي دلالات... ليحولها إلى انساق دلالية تشير إلى أي مُتلقّ بأنها انتاجات ثقافية في المقام الأول، ودور المرسل يكمن في محاولة تخلصه من وطأة الانساق التقليدية المسائدة في أحياز طلبة للبدليل الذي لا يبدل منه، ومن هنا ينشأ الصراع الثقافي» (٨).

هكذا المكان يتّسم بلا حياديته على عكس ما نلّته و«المسألة ليست حجارة صماء أو خشن ينفخه الريح أو حديثاً صديداً، بل هو طعاف بالاحساس، بالدلالات والرموز... إن المكان يعلمنا كيف نتمكن أرواحنا بالشكل الأمثل، بالشكل الذي يليق بنا كدوات بشرية» (٩).

كاتب تونس
nejkhaoua@yahoo.fr

المراجع

- (١) تودوروف، تيزهان، ما البنيوية، دار سوي ١٩٦٨.
- (٢) القيسي يحيى، باب الحيرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٦.
- (٣) أشاغل غاسون، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت ١٩٨٤.
- (٤) هاسم سبزو أحمد، بناء الرواية، دار التطوير، بيروت ١٩٨٥.
- (٥) مايك كرايغ، الجغرافيا الثقافية، سلسلة عالم المعرفة، جويلية ٢٠٠٥، ترجمة سعيد منطاق.
- (٦) مايك كرايغ، نفس المرجع السابق.
- (٧) أوان عمر، مدخل لدراسة النص والسطوة، دار إفريقيا الشرق، ١٩٩٤.
- (٨) مريانه، عبد البطل، دراسة سيميائية دلالية في الرواية والقرارات، منشورات ٢٠٠٥.
- (٩) للختناوي ناجي، منحة جديدة (كتاب جماعي) دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة ٢٠٠٥.

شوقي وحافظ .. والأخطل

ليلى الأطرش

ولغى أمير الشعراء أحمد شوقي ١٨٦٨-١٩٣٢ على معاصره شاعر النيل حافظ إبراهيم ١٨٧٢-١٩٣٢ في احتفالية المجلس الأعلى للثقافة المصري بمناسبة مرور خمسة وسبعين عاماً على رحيل شاعريها، فقد استأنر بالبحث والدراسة. وبهذا يطفئ شوقي حيا وميتاً.

وقد عانى حافظ سطوة شوقي الشعرية ومكانته الأدبية رغم محاولات مريدبه إثبات تصوق موهبته الشعرية، وتجاوز قامته الأدبية أمير الشعر العربي.

فكيف تحقق لشوقي ما أحزن شاعر النيل وزاد من إحساسه بفن الحياة وعدم إصافها؟

رثى شاعر النيل شوقي بقصيدة تمنى فيها لو أنه سبقه إلى الموت ليرثيه رغم المنافسة بينهما اعترافاً بشهرة ومكانة شوقي ولم يفصل بين رحيلهما إلا أشهر معدودة..

قد كنت أؤثر أن تقول رثائي يا منتصف الموتى من الأحياء

انتهج الشاعر ما سبقهما إليه محمود سامي البارودي في التجديد وإحياء موسيقى الشعر ومفردات اللغة العربية، ولتعبير عن منجزات عصر النهضة الأوروبية. بعد أن امتد تأثيرها الأدبي والثقافي إلى الشرق.

ولعبت البيئة الخاصة دوراً واضحاً في تحديد فرص شاعر النيل وأمير الشعراء ومكانته الشعرية وقدراتها. فقد تكرس نفوذ شوقي باطلاعه الثقافي الواسع نتيجة مكانته المالية والاجتماعية، وتماسه وانكشافه مع العالم. دراسته للحقوق في فرنسا، وإتقانه اللغات العالمية واطلاعه التاريخي والسياسي. فسجل ريادته لفن المسرحية الشعرية العربية وقد حضر مسرح فرنسا، وأدرك تأثير ومستقبل الفنون السمعية والبصرية. الأسطوانات والسينما - التي بدأت في العالم ثم انتقلت إلى مصر. ولم يتمكن حافظ من مجازاة شوقي، فمخزونه الفكري اعتمد الثقافة العربية وحدها، ولم يتح له المقر والبيت رغم حياة شوقي، فجاء شعره رثاء للذات الخاصة مغلفة بالأمم، معبرا عن أحلامها وهمومها بصدق معاناة لم يعرفها ربيب القصور. ومعاشية لا يراها من تطل فيلته على النيل وشرقتها على أهرام الجيزة.

ولكن نفي شوقي إلى إسبانيا غير مفاهيمه حول الانتماء، وقربه من الأمة العربية، وعكس تأثيراً واضحاً على ارتباطه بالشعب بعد اطلاعه على أمجاد العرب في إسبانيا.

لقد سخر شوقي قدرته المالية لخدمة شعره، احتضن النجم الصاعد في الغناء والسينما محمد عبد الوهاب، وهو من حي باب الشعرية الشعبي، فاسكنه في بيته وعلمه أصول الحياة الأرستقراطية. وغنى عبد الوهاب عدداً من قصائده بصوته الساحر في أفلامه خاصة أوبريت مجنون ليلى عن مسرحية شوقي الشهيرة، وعن طريق صوت عبد الوهاب ساهم شوقي في نشر الفصحى بين العامة.

وتزامت احتمالية شوقي وحافظ مع احتفاء لبنان بذكرى بشارة الخوري ' الأخطل الصغير' ١٨٨٥-١٩٦٨ وإقامة متحف له. والأخطل مثلتهما محدد. استغل معرفته باللغات مثل شوقي للاطلاع على التطور الثقافي الغربي، ولحن وغنى له محمد عبد الوهاب ' جفنه علم الغزل' بلحن الرومبا لأول مرة في تاريخ الموسيقى العربية. ومثل شوقي أسهم في نشر الفصحى بعد أن لحن له الرحابنة عدداً من قصائده.

وترتبط الأخطل بالرحابنيين منصور وعاصي رابطة الجوار والمصاهرة، فزوجة ابنه الحامي عبد الله هي شقيقة منصور وعاصي.

انكشاف الرواد على الثقافة العالمية حدد الفروق بينهما، وهو مكون شديد التأثير في أداب الشعوب وعلومها.

كتابة تلهم كل شيء وتستبطنه وتحتويه على طريقة الموسويين، وتقدم نصوصاً وحشاً يفرض على القارئ أن يغير طريقة تلقيه للنص السردي عامة، والروائي خاصة.

يبدو صورة النصّ . الوحش ملائمة لتعيين بعض طرق تكوين بعض نصوص الكتابة، ونخص منها: مزون وردة الصبحاء، حجر على حجر، رجيم الكلام. فالأمر يتعلق في كل مرة بنصّ يتلع ويقتصر أشباه كثيرة ومتباينة، ويتغذى من حياة العديد من الأشكال والأجناس والميول والفنون والثقافات والحضارات والأزمنة والأمكنة...

تقدم الرواية في شكل كتاب يتألف إما من أبواب كما هي: مزون، أو من فصول كما هي: حجر على حجر، أو من فصول كما هي: رجيم الكلام، كأنها الرواية كتاب نظري وأصفي في التطوير والتجريد والتفكير لا هي التمثيل والتشخيص والتخييل، ولم تعد الرواية مجرد حكاية مسترسلة من البداية إلى النهاية، كما كان الأمر في الروايات التقليدية. فهي رواية: رجيم الكلام، مثلاً، يختص كل فصل بسرد سيرة من السيرة، ولم تعد الرواية منفصلة على سيرة واحدة ومصور واحد، بل إنها تتفرع إلى مجموعة من السيرة والمصادر. وهذه السيرة قد تكون غيرية متخيلة، وقد تكون ذاتية حقيقية تحكيها الكتابة باسمها الحقيقي، تكتب حياتها الحقيقية، أو جزءاً منها، وخاصة حياتها الثقافية والأدبية.

هفي: رجيم الكلام لم يعد هناك تمييز بين الأوتوبوغرافي والروائي، بين الواقعي والتخيلي، والرواية هي هذه التي تحكي واقع الكتابة كما تحكي متخيلها، فالكتابة هي أحد شطوط الرواية المحورية، لكنها ليست الوحيدة، بل هناك تاريخ، هذه الكتابة الواقعية أو المتخيلة، التي تشترك في الكتابة فوزية الشويش في العمل من أجل الكتابة عن امرأة أخرى، وإهية أو متخيلة، هي أسرار، المقاومة الشهيدة. وبهذا، لم تعد الرواية تتمركز حول شخصية محورية موحدة، بل هي تتفرع وتتشتب إلى شخصيات متعددة، وصورة المرأة في الرواية هي صورة متعددة، تكتف في النهاية، ويتبدما، صورة متعددة موحدة. والرواية نفسها لم تعد موحدة، قد تسرد تاريخ لسانها كما قد تكون فوزية هي الساردة الرواية، فالشعر الروائي قابل لأن يسرد من طرف رواة متعددين، وقابل لأن ينظر

النصّ. الوحش والانزياح النوعي

في روايات فوزية شويش السالم

د. حسن المون

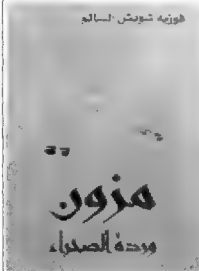
ويصحح الوحش..

يستيقظ وحشي الداخلي..

الساكن في اللغة..

(رجيم الكلام، فوزية شويش السالم)

فوزية شويش السالم



نزيه شويش السالم
كاتبة عربية

كوبيتية معاصرة، تتميز بقدرتها على التآلق والارتقاء بكل الأجناس الأدبية التي اشتغلت عليها، فقد أصدرت خلال التسعينات أعمالاً شعرية ومسرحية لقيت ترحيباً خاصاً، وخضت نهاية القرن الماضي وبداية القرن الجديد بأعمال روائية تقع خارج معايير النوع الأدبي وقواعده، هكذا تبدو هذه الأعمال،

التي تملأ اهتمامها إلى نوع الرواية، كأنها ترفض الانتماء إليه، وتعمل من أجل أن تبدو غريبة عنه.

داخل النوع نفسه، وهو ما يجعل النصّ الروائي عند فوزية الشويش يبدو مجيئاً متعدد، كأنها تسمى إلى كتابة رواية أخرى، رواية إشكالية، كأنها تهيئ من

والصلافة لانتباهنا أننا أمام كتابة متعددة، تكتب في أجناس مختلفة، وعندما تكتب في جنس محدد، فهي تكتب خارجه، خالقة نوعاً من الانزياح



والنقد الأدبي وتقد النقد والتطير للكتابة والتأمل الفلسفي في الوجود، وقد يتحول المحكي إلى عمل نقدي ينتقد الحياة الثقافية والأدبية وسلوكيات الكتاب والنقاد وأحكامهم ومواقفهم، ويصف وضعية الكتابة في الزمان والمكان، وينظر للكتابة الجديدة منتقدا مفاهيم وتصورات تقليدية، ويجعل من المحكي مرآة تكس

إليه من منظورات متعددة، بل يبدو من الضروري النظر إليه من منظورات متعددة. وتتمدد الرواة خاصية لافتة في روايات فوزية شويش السالم الثلاث: في رواية رجم الكلام موضوع حديثا كما في روايات: مزون وحجر على حجر. واللائق كذلك في رواية: رجم الكلام كما في الروايتين الأخريين هذا العمل الخلاق من أجل كسر الحدود بين السرد والشمري، والإبداع في بناء محكي شمري بأسلوب إشكالي: دون أن يضع هدف الرواية (المحكي والسرد)، يتم الاحتفاظ ببعضنا من الجنس الفئالي الشمري التي تكمن في الكثافة الصوتية والقدرة التصويرية.

وبهذا الانفتاح على الشمري، أصبحت للكتابة الروائية عند فوزية شويش السالم مسمات جديدة من أهمها تلك التي تتعلق بفضلها، أي بتظيم البياض والسواد على الصفحة، فهذا الفضاء لم يعد مجرد إطار، كما هو الحال في الرواية التقليدية، تقع وتشغل داخله حبكة ما، بل إن الكتابة تتحول إلى علامات فضائية تشارك في الأخرى في الحبكة كاية شخصية أخرى، وبهذا يتحول الفضاء إلى فاعل تخيلي، ويصير الدال السردى من ميدان الخطيئة، وثاني معالجة الزمن في هذا النوع من المحكي متعلقة بالقضاء، وهذا الأخير يعد إنتاج ينهت المجزأة المتكلمة من خلال أشكال انقطاعية غير متصلة شذرية.

هكذا يأتي المحكي منقسما مزدوجا، كأنما يريد أن يكون مخلصا للواقعي الرمزي من دون أن يتخلل عن الشمري الرمزي، يريد أن يكون أوتوبوغرافيا وروائيا وشمرياً في الوقت نفسه، فالأوتوبوغرافيا والروائي والشمري مكونات ترتبط بشكل وثيق في هذا النوع من المحكي، والأنا التي تشكل عبر النص هي متعددة منقسمة موزعة بين التخيل والواقع، بين الشعر والرواية، والكتابة التي تتشكل عبر نصوص الكتابة الروائية تبدو كأنها أصبحت الشمري ضمن مقننات الرواية للروح بها إلى آفاق جديدة للكتابة، ويبدو كأن فوزية شويش السالم، الشاعرة، قد اقتضت بأن الشمري في بداية الألفية الثالثة تطلب اللجوء إلى الرواية بدل أن تتواجد في الشعر فقط.

في رجم الكلام، كما في الروايتين الأخريين، يتلف الأمر بشكل أدبي هجين يجمع بين الرواية والشعر كما رأينا أصلا، كما يمكن أن يجمع بين الرواية

في مزون وحجر على حجر ورجيم الكلام، تنقسم البنية السردية وتنتقل إلى محكيات متجاورة متعاقبة ومتناظرة، يكمل الواحد منها الآخر، ويمهد المحكي الواحد إنتاج محكي آخر جزئيا أو كليا، ويتنقل خيط السرد من الأم إلى الابنة إلى الحفيدة، من الماضي إلى الحاضر، ومن الأندلس إلى الماضي، من الأندلس إلى اليمن، ومن الكويت إلى اليمن، من الآباء إلى الأبناء، من الذات إلى الآخر، من حكايات الحب والسفر والاكتشاف والافتقار إلى حكايات العنف والجريمة والموت والأم، من حكاية ختان الطفلة الصغرى إلى حكاية المرأة الزانية، من حكاية الأم إلى حكاية الطفلة، من حكاية المرأة إلى حكاية الرجل، من حكاية الأندلس إلى حكاية الكويت... أي بشكل يدع إلى اعتبار كل محكي مرآة للمحكي الآخر، والمحكي في مجموعه يأتي عبارة عن جمع إشكالي يستخدم المرايا والعكسات، ويعتمد التضمينات التخيلية، ويستعرض محكيا آخر داخل المحكي، ويجمع للمحكي تخيل داخل التخيل، ويخلق زواجا خلافا بين عناصر متناقضة: أوتوبوغرافية وبوغرافية حقيقية وعناصر روائية تخيلية وشعرية رمزية، ويمد أصوات السرد وزوايا النظر، أي أنه المحكي الذي يتحول إلى آلة متوحشة تلهم كل شيء تجده أمامها.

يتميز النص عند فوزية شويش السالم ببعضنا جوهرية يمكن اختزالها في: - هذه الهوية اللافتة، وهذا النشاط التصوري، فهما يصلمان للنمى قابلا لأن يتلف ويمضض العديد من الأشكال والأنواع والفنون، ويفتتحا على إمكانات مختلفة جذريا، جاعلا الكتابة تتصل أوضاعا اعتيادية عديدة ومتباينة، فهي

مختبر الكتابة وكيفية اشتغالها، أي أن المحكي مرآة للكتابة التي هي الأخرى مرآة، فالمحكي مرآة للمرأة: كيف يتشكل النص الذي تكتبه فوزية شويش السالم، وهي إحدى شخصيات الرواية، حول شخصية أسرار، المقاومة الشهيدة، وفي حجر على حجر تكون أمام رواية تقول قرونا وأماكن عديدة في القليل من الصفحات، تلهم أزمنة وأمكنة عديدة، كما تتدفق من عدد من الخطابات والأجناس والثقافات والمعارف: التاريخ والفلسفة والدين والأسطورة والشعر والرمز (رمزية الحجر والماء والسجادة)، وتمنح فرصة الكلام والسرد لشخصيات عديدة من الماضي كما في الحاضر، كأنما تريد أن تقدم نفسها كممد الألوان للتاريخ والأرض والإنسان، وأن تقول المعنى الغريب في مظاهر الوجود. واللائق للنظر في الروايات الثلاث أن ينهتها السردية لم تعد خاضعة لذلك الإحكام السردية المألوفة، ولم تعد مضبوطة بمنطق التتابع أو التماسك، بل إن السارد في الرواية التقليدية، قدر ما هي تتأسس على منطق جديد: منطق التجاور والتناظر، فالرواية تتكون في الغالب من محكيات متجاورة قد تتحدث عن الشيء نفسه، لكن من منظورات متعاقبة، مما يجعل المحكي الواحد في تناظر مع المحكي المجاور. تفتح أمام بنية سردية تحكمها علاقات التجاور والتناظر عادمة إلى التخلي عن الوحدة التقليدية وإقامة مجموعة من العلاقات التجاور التي ترفه الجدل بين المتناظرات، وهي بهذا ليست بنية خطية تتبعية أحادية الصوت، بل هي بنية دائرية يعتمد نمو السرد فيها على منطق التتابع الكيفي وجدل المتجاورات وتعتمد الأصوات.



والإحراج على استحالة انقاذ الكثير من حيوات وأحلام وآلام العديد من الناس والشعوب والأجناس، والنساء خاصة.

أ. أن مصير المحكي في هذا النص . الوحش متعلق بالفضاء، المكان، فالحكي يتنقل من فضاء إلى فضاء، ويبقى مسكوناً بالفضاء الأصل، بالفضاء المبحوث عنه، وبالتالي يبقى المحكي موشوماً بالفقدان.

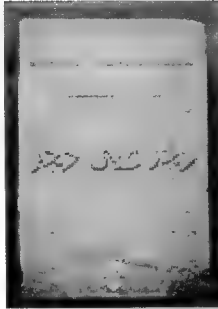
والملاحظ أن النص . الوحش يطرح مسألة الزمان، واللافت للانتباه هو الطريقة التي تقطع بها الكتابة هذا الفضاء الذي من خلاله يتحول الزمان، فما يشغل الكتابة المتوحشة هو التفكير في الطريقة التي تجعل الزمان يتخذ شكلاً فضاءياً يسمح بصناعة نصٍ روائي.

أ. أن النص . الوحش ينتصر للمنفصل على المتصل من الكلام والقول، وينجح الشذرة قيمة أدبية عالية، ويعملها تقول الذات المنتثرة الشبقرة، وتقول فقدان والفتنصان والفرغ، وتسمع للكلمات والجسد بالتشابك داخل تمزق خصب.

ويفني أن تسجل أنه هذه الخصائص تصعب الكتابة في هذه الأعمال السردية انتهائية انزياحية متوحشة. تبدو كأنها اجتياح وغزو واختلاص متوحش للتفويض والأشكال، للأشكال والأجناس، للأشكال والأمكنة، لأننا الآخر، للجسد والروح، للفرد والمجتمع، للذاكرة والتاريخ، للثقافة المحلية والثقافات الأخرى... إنها كتابة تمتص الذات والمجتمع و التاريخ والجغرافيا والآداب والفلسفة والفنون والثقافات والحضارات بشكل متوحش يبدو كأنه طريقة من أجل جعل النص يتوالد إلى ما لا نهاية، ويسير في اتجاه مناطق وعوالم مجهولة، ويستعيد تلك اللغة القليلة المتوحشة، لغة ما قبل البلاغة، وما قبل الأجناس.

وتسمح لنا هذه الخصائص والملاحظات بأن نسجل أن أعمال فوزية الشويش الروائية تؤسس كتابة تقوم على سيروية تهجينية تجعلنا نحصل في النهاية على شكل هجين متوحش، أي على انزياح نوعي يجعل النص لا ينتمي إلى نوع أدبي دقيق ومضبوط، ومحدد طاهر وصفات وخالص، لأنه نص يضم العديد من الأجناس بفعل سيروية التهجين، ويقع بذلك خارج المعايير والقواعد الموضوعية مسبقاً.

يتعلق الأمر بنص يعود إلى أصله،



جسد الصفحة الذي ينشئ عليه جسد الكتابة كلامه: "ولن تأتي الكتابة إلا من جسد المؤلف (...). ويؤهب جسد الكاتب في جسد الم محبوب. ويتصهر الحدود في المنتج المصهور... من هو الكاتب، ومن هي الكتابة؟ وهذا الناتج يعود لأي من الجسدين" (زجيم الكلام، ص ١٠٦).

وهذا المعنى، تقدمت الكتابة كمشقوق ومحبوب تمارس معه الانتقاء والانصهار العاطفي والوجداني، والعقلي والجسماني، لتصل معه إلى قمة المتعة والغياب (ص ١١٣).

يعني هذا كذلك أن الكتابة تجربة جسدية وجنسدية، نفسية وروحية، وتجربة إدراكية معرفية مفارقة، تتلاقى بالانتقال إلى عوالم الغياب المتوحشة، حيث يهيب الوعي والإحساس بالأنا، حيث اللحظات الخارجة "من القنص والتوبيخ في المعنى والهوية" (ص ١١٣). وتتملك الكتابة، بهذا المعنى، بالنفث والألم، بالحبس والفقدان، بجراحات الذاكرة واختراقاتها، بالأهالي المسبوبة للفعل، وهو ما يجعلها - أي الكتابة - تتجاوز وطغيانها التقليدية التسجيلية إلى ما يشبه قصائد شعرية تقول الألم والفقدان، تقول كل هذا المقموع والمكبوت والمسكوت عنه فيها، وكل هذا اللامعقول في تاريخ الإنسان، كل هذا المنسي، كل هذا الجميل المنحس في حضارة الإنسان، كأنها كتابة تريد أن تكون عملاً ينفي داخله التخليق لتقدم للنسيان، ويعمل من أجل تدوير ما لا يقال،

أولا علامات مادية بصرية يمكن استغلال بعضها المعاني البصري في الأفعال والدلالة، للكتابة رسم وتشكيل قبل كل شيء، وهي ثانياً أشياء أخرى عديدة، هي فضاء واسع يتسع لكل شيء، فالكتابة هي الشعر والمصدر والحكي والتاريخ والسهر والفلسفة والدين والنقد والسرور والصينما والفانتازيا والاسطورة... ولهذا لن نتقرب إذا كان التقاد يرون في أعمالها السردية: قصيدة أو توبوغرافية في شكل روائي.

- أن ما يميز هذا النص . الوحش أنه يقوم على عمل مفاهيم، أنه عمل الهدم والبناء، هناك فوضى، ولكنها فوضى فنية... حتى في الهدم، تقول الروائية، هناك فن في طريقة الهدم (ص ١١٣). وبالحديث، ومنه، يتأسس مفهوم جديد للكتابة، "ولولا الهدم ما

جاء الجديد" (ص ١١٣)، والجديد كتابة لا تميز اهتماماً للتصنيفات الرسمية بين الأوتوبوغرافي والروائي، بين السردية والشعرية، بين الأشكال والأجناس، بين الكتابة وشغفها، بين الكتابة وكتابتها...

والكتابة، بهذا المعنى، ليست مجرد تجريب شكلي أو تمرين مختبري، أو فوضى من أجل الفوضى، بل يتعلق الأمر بمختبر شعري متوحش يجعل الكتابة تدخل في علاقة شديدة الحساسية بالجسد والقلب والأعصاب. فالكتابة، بهذا المعنى، لا يمكن أن تخرج إلا من جسد الكاتب أو الكتابة، وأن تتكف في الأثر الذي يتركه جسده أو جسدها على صفة روفة.

وإذا تمكن الكاتب أو الكاتبة من تحرير اللغة من أسرها، من أسر الاعتقاد والمنطقية والرواية، فإنه يكون كمن أيقظ وحشاً من سيئاته ومكنونه، ظالفة تتحول إلى وحش، وتطلق وحشيتها "من كل خلاياها وأعصابها لتمسك وتغلق بشبكة أعصاب الكاتب وخلاياه"، وهي لا تتركه "من دون امتصاص آخر لحظة من دمه... آخر نبض فيه" (ص ١٠٤). بالنسبة إلى الكاتبة فوزية شويش المسالم، الكتابة "سماز عاطفي... هذيان جسدي... فيض من الانفعالات الوجدانية، لا تختلف عن ممارسة الجنس..." (ص ١١٣). أي أن الكتابة تجربة جسدية جنسية، فالكتابة لا تنفصل عن من جسد صاحبها كما لا تنفصل عن



فالنص في الأصل هو هذا الذي يجمع بين جسدتين ذاتيين متصهرين: جسد الكتابة وجسد السكّاتية. وطوق ذلك، الكتابة هجيناً لأن الإنسان في الأصل هجين، والكتابة وحدها التي يمكنها أن تحمي الهوية الأصل، وهي وحدها التي تطرح السؤال المسكوت عنه: لماذا نريد للإنسان الذي نشأ في الأصل هجيناً في محيط جغرافي اجتماعي ثقافي تختلط فيه الأجساد والأعراق والثقافات وتتماشٍ، كما في الأندلس مثلاً في رواية حجر على حجر، أن يتخلص من هجانيته؟ لماذا كل هذه الحروب التي تستهدف في الماضي كما في الحاضر هوية الإنسان الهجينة المتعددة الثقافات على الاختلاط والتداخل والتماشٍ بين الأنا والآخر؟

إن النص الذي كتبه فوزية الشويش هو نص يجمع بين عناصر متفارقة، ويعمل من أجل أن تتصور وتذوب في بعضها البعض، ويتحول بذلك إلى نص هجين، ويرفض الارتباط بالقيمة التي كانت لظاهرة الجنس وصفاته ونقلته. فهوية الإنسان، وهوية النص، لا يمكن أن تكون إلا هجيناً مركباً متعدد، ذلك أن التاجنسية أي التماشٍ هو ما يشكل الواقع، واقع الإنسان كما واقع الكتابة. يمكن أن نصف النص الروائي عند فوزية الشويش بالانزياح النوعي لأنه نص يريد أن يبدو غريباً عن نوعه ويضمه، ويريد أن يكون متوحشاً في كليته، ويريد أن يكون شيئاً آخر، يجمع بين السرد والشعر، ويريد أن يكون ما بعد السرد والشعر، يقرأ ما ضيق (التاريخي، الأدبي، الثقافي...) ويستقطمه ويحتويه على طريقة الموسيقيين، ثم يعمل من أجل بناء طريقة أخرى للقول الروائي، طريقة أخرى للنظر وإعادة القراءة والاكتشاف، طريقة أخرى للمعرفة والإبداع، طريقة أخرى في البحث عن الهوية. الأصل وإعادة بناؤها من جديد.

وهذا، يبدو الانزياح النوعي ديناميكية جديدة تجعل النص في صورة الوحش الذي يتلعق ويقترب، يمزج ويختلط بين أساليب سردية وصور شعرية، بين رموز وأساطير، بين سير وأوتوبيوغرافيات وحكايات وتاريخ ومارف وأديان وثقافات وأزمنة وأمكنة عديدة ومختلفة. ويبدو كأنه يتوالت إلى ما لانهاية، ويسير بك إلى مناطق وعوالم مجعولة، ويبدو كمن إلى التخلص من كل ما تعرفه من أجل اكتشاف معرفة جديدة، رؤية جديدة. في روايات فوزية شويش السالم

ترتبط الكتابة بلحظة القطيعة والضياح والحريرة: " بداية المسيرة في الحريرة" تقول الكاتبة هي: رجهم الكلام، هي لحظة فقدان اليقين أمام وضعية رهيبية مربعة، من مثل: خزان طفلة صفرية/ طلاق بعد حب/ غزو وطنك وبلدك/ عرلدك من وطنك وأندلسك/ سفرلك ويحك عن الأقارب أو الأجداد أو الأصول... أو أمام لحظة ضياح واندهاش واقتناح بالاندلس أو باليمن أو بالسبب الجديد أو لحظة حيرة أمام حب جارف يقود إلى المحرمات (الزنا) في وسط اجتماعي قاهر.

والمدهش في روايات فوزية شويش السالم هو الكيفية التي ينتقل بها الضياح والألم إلى كلمات وصور ورموز وموسيقى... كيف يتركز الألم في رسم أو تشكيل أو صوت أو كلمة أو تركيب أو صورة أو رمز... وكيف تأتي الصورة مركبة غير متجانسة، يتعايش داخلها الشيء ووضعه، فقد يتركز الألم في مثل هذه الصورة: امرأة جريحة مثقلة، ومع كل ذلك الألم، فإنها تأتي إلا أن تقوم بمجهودات رمزية جبارة، وإرادة بذلك تتقدم في صورة تجمع بين الألم والأمل، بين الألم والحلم، بين الألم والتضحية. قد تتركز هذه المجهودات الجبارة في صورة المسجدة في رواية: حجر على حجر، فبالرغم من الجرح والألم، يمد المرأة من أجل إعادة قراءة التاريخ، والعودة إلى الأصول، وإعادة بناء الهوية، وإعادة قراءة العلاقة بالآخر، ومحاولة فهم لماذا يتأسس المجتمع على العنف والقتل والجريمة والإقصاء، لماذا نحن إنسانية تتألم لكنها لا تكف عن العنف والقتل والإقصاء.

وقد تتركز هذه المجهودات الجبارة، في رواياتها الأخرى، في صورة الأمومة. فالأمومة بعد أساس في كتاباتها مع أنها بعد مقصّي في كتابات ذات نزعة نسائية ترفض حبس المرأة في البهت ومنهها من الاندماج في الحياة الموسوي - مهنية. بالممكن، تتقدم الأمومة في روايات هذه الكاتبة على أنها الدور الحضاري للمرأة، على أنها أحد الأبعاد التي لم يتم بعد توضيحها في التجربة النسائية بالشكل المناسب الذي يكشف العمق الإنساني العميق، الضروري والحضاري للأمومة. وجعلة القول، في كتابات فوزية الشويش، يجد القارئ نفسه مأخوذاً داخل نص متعدد متوالد، مدهش وغريب، وداخل فضاء محري غرائبي

معجون بالحب والتاريخ والجغرافيا والذاكرة والغنف والقلق والألم... هي نصوصها تبدو الكتابة متوحشة مجنونة مترعة بالشعر والأسطورة، تعيد قراءة التاريخ، تراخي الغنف والألم، والحب واللذة، والخوف والقلق...

تبدو الكتابة عند فوزية الشويش صادرة عن الرغبة في الجمع بين العديد من عناصر الأنواع التقليدية واختراق الحدود الفاصلة بينها، والبحث عن " رواية شعرية " عن " قصيدة نثر " أو الأصح أن الكتابة تبدو كأنها صادرة من هذه الرغبة في بلوغ تفسير للعالم، ومن هنا هذا الأسلوب الذي يجمع بين السرد والشعر والتاريخ والأسطورة والفاصلستيك والرمز والتلفسمة والنقد ونقد النقد والتظهير، بحثاً عن ذلك " السمل الشامل "، بحثاً عن " الكتاب "

وهذا المعنى، فأعمال فوزية الشويش تنتمي إلى سلاله هؤلاء الكتاب الذين كرسوا أعمالهم لرمزية الضياح والغلبات ووشية الإقصاء والفقدان، وعاشوا الكتابة على طريقة الأكم والتشرق والانكسار، وانتصوا نصوصها متوحشة تحضر التفكير من طلماته وترغمه على التفكير، وفلوا يبحثون عن الكتاب، عن ذلك الكتاب التمدد الشامل والمطلق: نيتشه، سامويل مالارمي، موريس بلاتشو، صامويل بيكيت، فرانز كافكا، ارطو، جويس، فولكنر، مهنفواي، الآن روب، غريغ، سيجر، دويرفسي، مارغريت دوراس... وابسن عربي والمتصوفة وأدونيس ومحمد خير الدين وأدوار الخراط وإبراهيم الكوني وعبد الله المحوي وأمين الخمليش...

• كاتب من المغرب
#moudene63@yahoo.fr
almoudene63@gmail.com

ملحوظة: تم اعتماد الأعمال الأدبية للكاتبة فوزية شويش السالم:
• مؤزونة الصحراء، دار الكونز الأدبية، بيروت، ط ١، ٢٠٠٠
• حجر على حجر، دار الكونز الأدبية، بيروت، ط ١، ٢٠٠٢
• رجيم الكلام، دار أزمنة، عمان، ٢٠٠٦



الوجد، علامة الفؤاد

ها هي "ليلة الحنة"، تحاول أن تقول هي أخرى علاقة الرجل العربي المثقف (الصحافي غالباً، والكاتب، والفنان، والمخرج...) بالمرأة العربية، صئوه هي المهننة غالباً. إنها علاقة مطبوعة بأزمة وجدانية ووجودية.

يتمثل بعض من ذلك في ما ربط نادية إلى جلال، وهو بذرة النص الحديثة. فجلال يخونها مع مريم، ومن قبل مع نبال زوجة صديقه، "وما المانع، سوسن متزوجة وخالد صديق أحمد". ص ٧٠، في مقابل ذلك، تربط هي علاقة مع رامي المهندس ورجل الأعمال السوري المغترب، والذي يمزق على العمود خلال رقعتها في سهرة بالمرزعة.

وكذلك الأمر بالنسبة إلى سوسن مع أحمد المليونير، فإنه يخونها مع غيرها، وبالمثل، تخونه هي مع خالد المخرج الذي يخونها ويهيئها ويضربها. فإن الأزمة بين نادية وبين جلال، والتي تنتسج بها الحكاية كلها، مرجعها جنسي صرف.

فنادية ظلت مصصرة على الحفاظ

على عذريتها؛ أي بكارتها، إلى ليلة الحنة؛ ليلة الدخلة، "الشيق يلف الدم الذي يعوي في الفياهي كان دمي الذي يموي... كانت حسنة ترغب أن تحصل من موتها بليلة ولا كل الليالي، ليلة عبقها الحنة". ص ٤٠. في حين تلّف جلال على أن يقطعها قبل ذلك، حتى يزدحم دم ودمع". ص ٤١. إنها إشارة إلى خرق بوابة الأنوثة للاندثار بالآلم؛ تكراراً لفعل الخطيئة المدنس للجسد، كما هو في التراثات الدينية وفي بعض العقائد الوثنية.

إنني لا أتصور للذكر عذرية بالمعنى الجسدي (إلا في حال اغتصاب مثلي!) فإن العذرية ختم يشمع الخوف من الفضيحة على حرمة جسد المرأة إلى ليلة امتلاك مفتاح دخوله بحسب ما تقتضيه الأخلاق

حُمى القول في.. "ليلة الحنة" (١)

الحبيب السالحي



السؤال إذ أهيت قراءة "ليلة الحنة"، مضر إلى ذهني السؤال، ما الذي يجعل كتابتنا تتمركز حول ذات المثقف وتنفلق دونه عن بقية الضات الاجتماعية الأخرى؟ بل، ما الذي يكبح تسمات تلك الكتابة أن تصرف متاريس أنانيتنا؟ أتوقع أن توافقني نعمة خالد على أني أشعر بأننا نحمل نصوصنا ارتباكاً كنا الضنية، لأننا لا نعطيها من أعصابنا ومن تفكيرنا ما يجعلها تعبر عن خصوصيتنا. يدل ذلك، في تقديري، على أن روايتنا العربية، بهذه الصفة، هي طور التشكل. أقصد بالعربية، الطابع الجمالي الذي من المفروض أن يميزها.

والأعراف.

لنكأن "ليلة الحنة" تكتب بما يزيحها على ما هو سوسولوجي ثقافي، نظرا إلى زخم الإشارات التراثية والفلكلورية وإلى تنوعات السياقات اللغوية التي حملتها إياها نعمة خالد بثقة مجرية عازفة لتفاصيل جذرية انتماء نادبة، التي هي صوت الروائية، بلا ريب.

الضياعات

هأنني لمست في "ليلة الحنة" هذه اللهفة على لمة الضياعات؛ ضياع الحب، والوجهة، والأرض. "وصار هم البلاد أكبر من همي. بلاد بالطول والمرض تضمح مثل رمشة عين". ص ٩١.

كما مست في قصولها الأربعة هذا الشئ الذي بقي مقلتا من النص، لأن معنة الإنسان الفلسطيني، التي تحاول "ليلة الحنة" أن ترسم ظلا منها، أكبر حجما من أي نص كتب لحد الآن، في حدود أطلاحي، ومن بين النصوص التي يكتبها فلسطينيون من خارج فلسطين! ذلك بأنني أرى أن لغة الكتابة عن فلسطين الجرح، تظل قابعة أمام بوابة المأساة، فمتى تدخل في المعق؟ ذلك أمر يحجم التعدي الذي يفرضه "الأخر"؛ الإسرائيلي خاصة.

فقد تكون نعمة خالد في "ليلة الحنة" انتبهت إلى مقدمة ذلك التعدي، ولا أشك في أنها نهست الوحيدة من الكتاب الفلسطينيين والكاتبات الفلسطينيات فلسفة، يتركزها على النسق الفلكلوري (الشعبي) لغة وقناة وأليسة وأنواع ألغة ونباتات وحيوانات وعواذ... ويترسبها لكثير من الأمكنة الفلسطينية (ولو أنها هي حاجة إلى أن تكون هي التهمة؟) باعتبار الأرض فضاء للهوية الفلسطينية، وباعتبار الحجر، كل الحجر، ثلمات نهتني بها الذاكرة الفردية، كما الجماعية إلى وجودها.

وكتت انتظر لو أن "ليلة الحنة"، بدل الصرخة، همست لي عبر الصفحات ١٠٢ و ١٠٨ و ١١٣ خيانتنا، رذائنا، هزائنا وآخر بلوائنا؛ لأن اليهود ميكلا جديد يتوقع أن يكون بين الصفا والمروة أو هي طليعة. ص ١١٦.

غير أنني اتخيل نعمة خالد، وهي

تكتب قصداً تلك الصفحات ببلاغة اللذينين المرعب، ضاقت بلجة الحب التي تتحرك وسعها فئة من المثقفين الباحثين من مجد، لن يصلوه، بعضهم عزلتهم، أو يخفف عنهم من وطأة خيبتهم، التي فرشت لها سياسات حكاهم.

"ليلة الحنة"، جعلتني أحسن أن الزمن يمر بوتيرة تتجاوز قدرات كتابتنا الروائية على كسر تلك البلاغة نهائيا، ليس لتمويهها بخطاب انهزامي عسفي، ولكن لتأسيس كتابة روائية عربية تحكي عزينا فتحدث الصعقة التي تقيم ذاكرتنا من سباتها.

ليلة الحنى

فبرغم تكيك تجريب التداعي عبر المونولوج، ومن خلال صرعة حسنة، كثير للسطات ذلك التداعي، والذي يبقى قابلا للنقاش، توضع "ليلة الحنة" على هامش ما اعتبره كتابة مؤمنة، مهاذنة، صادرة من كاتبات وكتاب عرب. لأنني أمثل إلى ما هو هامشي في الكتابة الإبداعية.

وجدت أن ذلك التكيك أدارته نعمة خالد بضمير المضاعف غالبا، وبصيغة التذكير. ولو أن هناك عودات مقتضية إلى الراوي يعكس نادبة حين تتسحب هي من القول. "الأوراق التي حملت بعض المسرات والأوجاع... كما حملت صمت نادبة الخفيف. رحلت بجلال إلى مساحاة عارية". ص ٧٧. "فرقت نادبة؛ إسرائيل تصول وتصول... ص ١٠٢. "حانت منه الفتاة جهة نادبة كان فيها

الكثير من الكلام... ص ١١٣.

فنادبة تذكر جلال، كما تذكرها حسنة بعود الشاطر؛ في تواز بين حين وبين تجريبتين تتماهيان لتصير وأحبة في تجربة المرأة الفلسطينية؛ رمزاً للذاكرة ومرادفا للأرض؛ وتام عواد في صدر جلال، ص ٨٨. "خلف القرس مياضرة وققت امرأة تشبهني كثيرا". ص ١٧٧.

والمسوخ قنبا في ذلك التكيك هو نيرة الهذيان، بفعل حتى مرضية (ما يشبه العصاب) تصيب نادبة فتدخلها في سراب من التوهيمات، فترى الأشياء من حولها صارت إلى غير طبيعتها. كالخزانة، تتحول فبرا. وكالصرة التي تحمل رمز حسنة، والذي هو ليس سوى قصة الإنسان الفلسطيني مع الأرض، ترويه لها في لحظات بلوغ صمائها أوجها.

وتتمثل لها حسنة سوية، تسلل إليها وتتمثل عنها. "يصلو لي أحيانا أن أسامرهما لبعض الوقت، وعندما تتحول إلى هاشم إلى قبر واقف، أهرب منها... كان يصلو لي أن أخرج صرتها من الخزانة، أعلقها في سقف الغرف حتى يعلل الضضاء براضة الزمن الحري، وهي ليلة الحمى تلك، وبعد أن غادرت سوسن، فررت أن أهتك سرها". ص ٣٩.

والمركز في ذلك التكيك، هو جملة الاستحضارات التي وُظفت لتتمة الحدث. وقد توسلت نعمة خالد، لقطع رتابته، بما تسمعه نادبة من المنيا، ص ٤٧. أو تشاهده على شاشة التلفزيون، ص ٥٥، لتعير ذكريات أو مشاهد أو صور.

الضيق، المايه

فما القيم التي يتحرك بها نص "ليلة الحنة"؟ ربما أكون توقفت على قيمة محورية؛ فلسطين، كهم مركزي في انتشالات شخص النص (مريم) خالد، سوسن، نادبة، أحمد... ص ١٠٠، ١٠١. وقد لا يعني المارئ مستوى حوارهم حول عسكرة الانتفاضة، بقدر ما عاني شخصيا الهم الذي تحاول "ليلة الحنة" أن تفتح نحوه بنظرة مختلفة إلى الصراع وإلى الوجود.



تست في "ليلة الحنة"

هذه اللهفة على لمة

الضياعات؛ ضياع

الحب، والوجهة،

والأرض. "وصار هم

البلاد أكبر من همي



“ليلة الحنة”، عنواناً وثيمة وقيماً وحداً، تقترح من جديد عقد الذكورة في مقابل الأنوثة

“ليلة الحنة”، من حيث التيمة، تترايب مع أغلب المرد الروائي الذي تكتبه المرأة في العالم العربي حول الذكورة والأنوثة بإشهار الجسد المقموع كقيمة ندية؛ لأن المرأة تعرف أن الرجل لا يشده إليها غير جسدها. كذلك يقول النص، ضمناً.

هنا تلك القيمة تصل حداً من التصديق والتوقع القاهرين، حين تقرر نادية أخذ ثأرها الأنثوي من جلال، مع رامي. “لن أضعف. سأعني في كل سهرة، سأرقص، سأترك جسدي حراً على هواه. سأجعله هو الموسيقى... ما إن لوح لي الفرصة المناسبة للارتباط حتى اغتصمها. سوف أدرك لجسدي أن يلهي...”. ٨٧.

لكي أجدي هنا متريداً كثيراً في أن أدرج قيم “ليلة الحنة” ضمن مقولات النضال الأنثوي.

“ليلة الحنة” تتنمذج بشخصيتها “المثقفين” ويموضوعات انشغالهم، وتثير المشكلة نفسها: الحرية، وحرية

لم أغلب ذلك، بدافع حضاري، ولكن لكون النص ينسجن بسؤال الملامحيات: ما بعد النكبة، ما بعد الهزيمة، ما بعد أوسلو، ما بعد الانتفاضة، ما بعد سقوط بغداد (ولكونه يجترح على لسان موسى، صورة من مشهد يحيل القارئ العربي على أحد أسباب نكسته، قاتلاً بصوت “ينشر روح متقال: العرب حزمة بحر فارمة يا متقال، صميح أنا يهودي، لكن لا تسمى إني فلسطيني، فرحي فرحكم يا متقال، وحزني حزنتكم، لا تشد بصيل العرب. الأحكام يبيمون فلسطين وأبو فلسطين على شان كراسيهم، ص ٦١).

الذكورة والأنوثة

“ليلة الحنة”، عنواناً وثيمة وقيماً وحداً، تقترح من جديد عقدة الذكورة في مقابل الأنوثة. أنشأ بالمعنى، لتردها في أكثر الأعمال الروائية العربية، تلك التي تكتبها المرأة، خاصة.

إن دراسة أنطولوجية للسرد العربي، الذي تكتبه الروائيات، من شأنها أن تؤكد ما يذهب إليه اعتقادي في أن رد الفعل تجاه “هيمنة الذكر” يكاد يشكل هاجس الكتابة النسائية (مع احترازي هنا على مفهوم النسائية). “ولاني كنت أنا لم تحتمل يا جلال، حتى أنت لم تردني سوى صورة عنك، لكن أي صورة، مومياء مربوطها بفيض وتحريكها كهيئة تشاء. أنت تحدد دورها على خشبة المسرح. لم تردني أكثر من صدي لصوتك... ص ٣.

لكن نادية تبدو أخفت إن لم تكن تنازلت، إن لم تكن انتصت من نفسها، إن لم تكن خرفت وصايا أمها، وأخيراً، إن لم تكن لبّت نداء جسدها إلى الانتعاش كي يتنوق اللذة الجنسية؛ أي شهوة الفتحة! “على مهل فككت صفائري. أطلقت التأمل في بطني الضامرة، شهقت كثيراً وأنت تتلمسها بقديسة، كنا جسداً يذوب في الآخر، لم نتصل لتتعلق من جديد. وأملرت في، وكانت يدك مثل الحرير، تجوب تضاريسي، وأنا هي الخدر أتموج، وروحي تطل على الجسد العاري، ومن قلب رصعني أحمس في أنك، المرأة الوحشية في ترقب بالوحشي فيك... ص ٧١.



التعبير، والصحافة المهاجرة ص ٨٥، ٨٦، ونزاع الأجيال ص ٢٤، ونظرة العربي المساذجة إلى اليهودي ص ٢٤، وتتأثت بإشارات إلى فتانين ومغربين وكتاب عالمين ص ١٠٤.

وهي، من حيث التركيب اللغوي هاموساً وبناءً، تكاد تتميز بلغة الأم النثية، التي تثير في النفس حيناً مزدوجاً إلى ما يضيع ثم إلى حضن الطفولة. حين نادية، كصوت نعمة خالد (١) لا تحس نفسها تفقد شيئاً أعظم من ماضيها مثل طفولتها! “لفت القلة ساحة الدار، لفت مفار حزور وغوير أبو شوشة، لفت المفهم وروحي قبل كل شيء. وهي الأفق الذي تحول إلى قيد لأحت لي طفلة، لم تكن الطفلة بحجم حزننا، كانت صغيرة جداً ونحيلة مثل أحلامنا... ص ١١٧.

بداية

نعمة خالد، بحسب ما هو صادر لها، توشّر إلى مشروع قد يكون مختلفاً. لكن يجب انتظار نضوج التجربة. ومع ذلك ليس هناك ما يعنني أن أتوقع أن عسي الهامش لديها يكرس لكتابة ذات مركز.

ذلك، بما أجهدت في رسمه، وليس في محاولة إصعاله، من بداية النص إلى بدايته، إذ لا إشارة إلى نهاية. وأزعم أن نعمة خالد، هي “ليلة الحنة”، لم تشغل كثيراً بوجود هارئ. فإن تعقيب الرقيب الثاني، بعد الضمير الجمعي، أي القارئ، أمر يدفع بكتابة الروائية خاصة إلى خرق ضوابط الرقابة الذاتية.

بذلك، تتوسع فضاءات التعبير وتتعدد الأصوات وتتشتت رواياتها نفسها من مستنقع الوهم بأنها تضاهي غيرها عند فيرنا.

“ليلة الحنة”، نص محموم. ولسماته الفلوسية، تلك التي تميق بالمرور الشعبي، أجمل مرهم يخفف من وطأة تشظيه بالدرجة التي يتعرق بها شخصوه!

ولاني من الجار.

(١) نعمة خالد، ليلة الحنة، دار الشجرة للنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠٠٥.

صافرة العتقة

كل يوم..

كان العاشقان يقفان صباحاً على المرتفع المواجه للجسور العشر في عمان، وينتظران في مكانهما هناك القطار، كأنهما يوقنان إلى بحث حنين عتيق لذاكرة قديمة نسيها أهل المدينة، مرتبطة منذ سنين مضت بقصص وحكايات كانت محملة داخل قاطرات القطار قبل أن تكون سطوة السيارة، وذاكرة الطائرة.

العاشقان وبعد برهة من الصمت، يبررحهما الشوق، وتتداخل عندهما مشاعر الحب، بتساؤلات الحنين، فتقول العاشقة: لكنها عشرة أقواس، وليست جسوراً عشراً! يرد العاشق: السر يكمن في اللقوس، فهو أكبر من النقطة، ودون مستوى الدائرة.

وتتوالد الخواطر بينهما حول كينونة القوس، وهو محدودب كما كهل الحنى ظهوره من كثرة الديب الذي مز عليه، وبأخذهما حديث القطار، قريباً من الجسور العشر، إلى جدل حول الانتظار المستمر، والأقواس وهي تتجدد كلما هاجها الشوق، فتكتمل فيها دائرة اليقين كلما جاءت الصافرة المؤذنة بفرح الناس الذين يحملهم القطار، ويرسلهم إلى حيث يهجنهم التي هم إليها مرتحلون!

وعندما وصل البوح إلى مقترق البقاء، أو الرحيل، كان حزن يطفو فوق ضمام شوقها، وكان سؤالها الذي تلخص فيه كل استفهام المتطلعين إلى القادم من الزمان، ونحن.. متى سنكتمل دائرتنا، ويكون الفرح؟

كل يوم.. كان الحوار يتكرر.

وكان العاشقان ينتظران القطار، ويتمنيان لو يتوقف في النقطة المرحلة فوق الجسور العشر، شرق عمان، ثم ينهيهما السائق بصافرة خاصة، يفهمانها سريعاً، فيتسلقان المرتفع إلى أن يصلا القطار. ويلقيا سلاماً على سائقه، وسلاماً على الأرض التي سيقدراها، وسلاماً إلى المكان الذي سيرتحلان إليه، فيرد عليهما السائق السلام بصافرة بهيجة، قبل أن يتابع المسار.. كانا يحلمان بكل هذا، وكانا يسميان تلك الصافرة الأخيرة التي يطلقها القطار قبل أن يعضيا، صافرة العشق.

هذه الحكاية بدأت من زمان..

وبقيت تتكرر معهم، فسار الحب، توقاً للرحيل، ويحنا عن أمكنة أخرى لم يرياها، إلا بعين القطار الذي يات رمزاً لكل غيب، وكل حضور، وكل وضوح.. كان هذا الأصفوان الحديدية تجسيدا لكل المتناقضات في وجدان الناس المقيمين قريباً من تلك الجسور العشر، حيث الأمن تنظر، وتنتظر لحظة مرور القطار، والأذان تترنم على صوت ارتطام الحديد بالحديد مترافق مع صوت الصافرة، لكن العاشقان وحدهما، من بين كل الناس هناك، كانا يخرجان من رحم الوادي الذي يعيشان به، ويلتقيان خلصة، كل صباح، بعيداً عن عيون البشر، قريباً من سكة القطار، أملاً بمعجزة يحققها الدرب المؤدي إلى الشام أو الحجاز!

كل يوم كان يتكرر الحلم.. وما زال هناك عشاق آخرون يكررون ذات الأسئلة، وتلك الأمنيات، وهم ينتظرون صافرة العشق مع كل قطار يمر شرق المدينة!

إلا أن الملاحظ أن هذه العودة إلى الأصول في المسرح المغربي، بقدر ما كانت استجابة لحاجة ذاتية أملتها شروط النزعة التأسيسية التي سيطرت على المسرح العربي برمته طيلة عقود من الزمن إبان القرن الماضي، بقدر ما جاءت أيضاً بدافع من عامل المتأقفة مع الغرب، وبالتالي من تأثير المسار الذي سار فيه المسرح الغربي، ضمن سياق ما عرف بالعدالة، على المسرح المغربي، لا سيما وأن المسرحيين المغاربة كانوا على اطلاع ومعرفة بمختلف تحولات التجربة المسرحية الغربية، وخصوصاً منها تلك التي وقعت تحت تأثير "مسرح الأصول" واتجهت نحو ما عرف بـ "الحساسية الأنثروبولوجية" كما هو الشأن عند كروتوفسكي وأرطو وبروك ومنوشكين وباربا وغيرهم. لكن قبل الحديث عن تمظهرات العودة إلى الأصول في المسرح المغربي، لابد من الإجابة عن الأسئلة التالية:

- ماذا نعني بمفهوم "العودة إلى الأصول"؟

المسرح المغربي و"العودة إلى الأصول"

د. حسن يوسفسي



يعر المسرح الغربي من بين أبرز المسارح العربية والإفريقية التي أسست تجربتها الإبداعية على أساس "العودة إلى الأصول"، ذلك أن تعريف المغاربة على المسرح بصيغته الأوروبية الحديثة الذي لم يتم إلا ابتداء من سنة ١٩٢٢ حيث قامت بعض الفرق المسرحية من المشرق العربي بجولات مسرحية في المغرب، لم يشكل، في واقع الحال، سوى البداية في مسار مسرحي دينامي ومتنوع، لم يقتصر فيه المسرحيون المغاربة على ممارسة مسرح، يحاكي النماذج الغربية التي تعرفوا عليها بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، إما عن طريق المشاهدة أو القراءة، وإنما تجاوز ذلك نحو بلورة وعي خاص بالظاهرة المسرحية يروم تأسيسها في الذاكرة المغربية عن طريق العودة إلى أصول مسرحية مقترضة تختزنها هذه الذاكرة. فكانت بذلك هذه العودة بمثابة بداية جديدة للمسرح المغربي اكتشف خلالها هجراته الشعبية وطقوسه الاحتفالية وأشكاله الماقبل - مسرحية، سواء كانت تنحدر من أصوله العربية أو الأمازيغية أو الإفريقية.



البدائي والأسطوري والمقدس على نفس النهج، وذلك من أجل معاولة البحث عن بدائل لأزمة الأشكال المسرحية في الغرب من خلال العودة إلى الأصول. والملاحظ أن هذه "الأصول" اتخذت مظهرين أساسيين: أصول ذاتية وأصول غريبة. تنتمي الأصول الأولى للتقليد المسرحي الغربي نفسه، ويندرج ضمنها: المسرح اليوناني، مسرح القرون الوسطى ثم الكوميديا المرتجلة. أما الأصول الغريبة، فتمود، بالأساس، إلى ثقافة الآخر L'Autre. وقد اتخذ البحث عنها وجهات متعددة

ترجمها سفر المسرحيين أنفسهم إلى مختلف البقاع التي يعتقدونها بمثابة أرض الأصول، فارتطروا إلى المكسيك، وكورتوفسكي رحل إلى الهند، ويتر بروك نزل إلى إفريقيا، في حين اتجه أوجنيو باربا نحو الشرق وأمريكا اللاتينية.

لقد أضرت قضية "الأصول" لفة مميزة لدى هؤلاء المسرحيين حيث تردد في كتاباتهم مجموعة من المفاهيم باعتبارها مقارنات منها: الأصلي، البدائي، الأسطوري، اللازمي، المقدس، النمطي المؤسس والرمزي. والإطار الذي جعل منه المسرح الغربي مجالاً لتجسيد هذه الخصائص هو "الاحتفال" باعتباره الأنسب لتكرار "الحديث البدئي" والتعبير عن المقدس، وبلورة النمط الأصلي Archétype. ولعل هذه المقارنات لمفاهيم الأصول لدى المسرحيين الغربيين بقاهاهم أخرى منها، الطقوسي Rite، والاحتفالي Cérémonial، يبدو أن الجرد الذي قام به ألفريد سيومن (1) لمختلف التصورات التي افترت مفهوم "الاحتفال" يضيء هذه العلاقة بين نماذج الأصول من جهة، والاحتفال من جهة ثانية.

إذا كان هذا شأن "العودة إلى الأصول" بوصفها حقبة ثقافية وتاريخية ليس بالنسبة للمسرح الغربي حصص، وإنما بالنسبة للثقافة الغربية الحديثة بأكملها، فماذا عن المسرح الغربي؟

٢- الأنثروبولوجي والمسرحي في الثقافة الغربية:

إذا كانت قضية الأصول قد شكلت

الهمم المسرحيين. وتؤكد موتيك بوري Monique Bori (٢) في هذا السياق أن المسرح الغربي الذي اخترعته هذه الأنثروبولوجيا المهووسة بالأصول، لم يعد مقتماً بتقليده الخاص، وأصبح يتجه نحو الثقافات الأخرى بوصفها ثقافات محافظة على الأصول، مستعملاً نماذج هذه الأصول من أجل محاكاة سوسيوثقافية للعاشر الغربي. فإذا كانت الحداثة تؤسس الشرط الإنساني على أساس الوجود الانتمائي Existence parcellaire الذي يشرخ الكائن ويفقده هويته ويمحق غريته وفردانيته، فإن عملية "العودة إلى الأصول" في المسرح الغربي تحولت إلى نوع من البحث عن دواء لأزمة الأشكال المسرحية، وبالتالي، لأزمة الثقافة الغربية بأكملها.

ولا عجب أن يتحدث مرسيا إلياد Mircea Eliade عما سماه بـ "هوس الأصول L'obsession des origines" (٣)، بوصفه نمطاً من التفكير انطلقت شرارته في الثقافة الغربية تزامناً مع اند التصاعدي للإيديولوجيات المادية خلال القرن التاسع عشر، هذا النمط الذي سيتحول، فيما بعد، إلى ما يشبه الإستميني Epistémè بالنسبة للحداثة الغربية انعكس على مختلف العلوم الإنسانية والحقة على حد سواء، فاصبحت قضية "الأصول" سؤالا مشتركا بين علماء الأديان، وعلماء الجيولوجيا والفلك وعلماء النفس والأنثروبولوجيين وغيرهم. وقد كان طبيعياً أن يسيّر المسرح الغربي المعسكون بهواجس

ما هو الإطار المرجعي لهذا المفهوم، أو بمبرارة أوضح، ما هي الأرضية السوسيو-ثقافية التي تلور ضمنها مفهوم "العودة إلى الأصول"؟

كيف تبلورت الحساسية الأنثروبولوجية في المسرح الغربي بوصفها قاعدة للعودة لأصول المسرحية؟ ما هي التجليات الإبداعية والتطورية لمفهوم "العودة إلى الأصول" في المسرح الغربي؟

١- "العودة إلى الأصول"، إستميني الحداثة الغربية
تجدر الإشارة، بداية، إلى أن كلمة "أصل" مطلقة، ذلك أنها تشير -كما يرى Henri Gouhier (١)- إلى مرحلة أولية في الزمن التاريخي، كما تحيل على الطبيعة بوصفها أصلاً دائماً على طول الزمان. إن هذا التداخل بين "البداية" و"الطبيعة" فيما يتعلق بمسألة "الأصل" هو الذي شكل القاعدة التي انبنى عليها بحث الأنثروبولوجيين وتحليلهم للبدائي والمتوحش. فقد اعتبرهم بمنزلة نمط للوجود الاجتماعي يقوم على شكل مميز في العلاقات التواصلية المباشرة، أي العلاقات الأصلية التي تبني على خاصيتين أساسيتين هما: الشفوية واللفة الجسدية، وعلى أساس هاتين الخاصيتين يتحقق عنصران مهمان في المجتمعات الأصلية، لم تتمكن من حيازتهما المجتمعات الحديثة وهما: الوحدة Unité والشمولية Totalité. إن هذه الخصائص المميزة لمجتمعات الأصول، والتي كشفت عنها الأنثروبولوجيون في التي





موضوع العشق وما يحيط به من ممنوعات، وكذا قصائد 'الخصام' والتي غالبا ما تتضمن ميازرة ومفاخرة بين البدوية والحضرية، بين الأمة والحر، بين المعوز والشابة وغيرها.

أما العيطة فهي هن غنائي شعبي يقوم على مصاحبة الكلام بالإيقاع الموسيقي والكلام عبارة عن حكايات

وأشعار عامية موزونة تقوم على الهداية والتلقائية. والإيقاع متصل بالقول ومتنوع يتنوع المناطق التي تنحدر منها العيطة في المغرب وأسيا منها البوادي والجبال. وهو إيقاع حزين ومطرب في آن معا. وتطوي العيطة، أحيانا، على بعض الحكايات ذات النفس الدرامي كما هو الشأن بالنسبة لحكاية 'خريوشة' التي تضمنت قصة امرأة مغربية من إحدى القبائل المغربية، عانت هي وقبيلتها من بطش قائد من قواد الاستعمار الفرنسي للمغرب هو 'عميس بن عمر' في منطقة عبدة، والعيطة أشكال وألوان منها المراسوي والحسية والريادي وغيرها.

وكل هذه الفرجات والأشكال الفناائية أصبحت بمثابة منابع أصيلة بالنسبة لمسرح مغربي يحاول تثبيت جذوره في تربة المحلية من خلال ربط الجسور مع التراث الفرجوي والفناني المغربي، ولم يقتصر الأمر على استهلاك هذا التراث ضمن أعمال مسرحية على مستوى الكتابة كما على مستوى العرض، وإنما تمداه نحو التطوير لمسألة الأصول في المسرح المغربي كما هو الشأن لدى تيار مسرحي مغربي عرف باسم 'الانتقالية' حاول أصحابه صياغة بيانات مسرحية تدير كلها في اتجاه التأكيد على أن أصل المسرح هو الاحتلال، وعلى المسرح المغربي أن يقوم باستعادة هذا الأصل، وهو اتجاه قام، في الغالب، بمحاكاة أو إعادة إنتاج الدعوات الغربية في هذا الشأن ومنها دعوات جان جاك روسو، وأنطونان آرطو والفريد سيمون وغيرهم.

٣- تجليات الأصول في المسرح المغربي:

كثيرة هي الأعمال المسرحية المغربية، التي حاولت استعادة هذه الأصول ذات المظهر الفرجوي أو

بكيفية دائرية، ويستعمل الحلاليكي كل الوسائل المكنة من حكي ورقص وغناء، ممتدا أكسسوارات متنوعة. وتتخذ العلاقة بين صاحب الحلقة والجمهور طابعا مباشرا وتلقائيا يقوم على المشاركة. وتعتمد الحلقة ريرثوارا تقليديا يتضمن الحكايات الشعبية والأساطير والقصص المجيبة والتقليد الساخر والفناء. وقد عرفت ساحات عمومية في المدن التاريخية المغربية بهذا النوع من الفرجات منها: جامع الفنا بمراكش، وياب بوجلود وباب الفتوح بفاس، وساحة الهمديم بمكناس. أما العيساط، فهو نوع من التمثيل الارتجالي التقليدي الذي كان يزهر في المناسبات والأعياد. وتسميته مشتقة من كلمة 'يسط' وهي تمني كل أشكال التملية والزراخ وترك الاحتشام وذلك باللجوء إلى السفيرة. ويزاول هذه الفرجة الصناع وأرباب الحرف التقليدية الذين يمتلكون مواهب تشخيصية تصاعدهم على أداء مواقف مسرحية إرتجالية يكون الهدف منها انتقاد بعض الممارسات الاجتماعية بطريقة سلبية. وقد كان هؤلاء يشكلون موكبا كرنفاليا أحيانا يتجه نحو 'دار المخزن' في جو من الفكاهة والمرح، يتقدمهم 'البهو'، وكان السلاطين متسامحين مع عروضهم رغم طابعها الانتقادي أحيانا، حتى لمعية الثوم. أما الملعون، فهو شكل تعبيرى غنائي ينتمي للشعر العامي، يؤدي بكيفية فردية وجماعية في آن واحد، تتناول موضوعاته الغراميات والخمريات والهجاء والرشاء والأمساح النبوية، علاوة على قصائد تعرف بـ 'التراجيم' وهي الأقرب لروح المسرح لأنها تعتمد على محاورات ومواقف مسرحية هزلية وتدرج ضمنها قصائد تعرف بـ 'الحراز' وال'ضيف' و'القاضي' وكلها تصب على

نقطة تقاطع بين الأنثروبولوجي والمسرحي، فإن هذا التقاطع قد اتخذ طابعا خاصا في السياق المغربي، ذلك أن ظهور بعض الاهتمامات الإنسانية الجديدة في ثقافتنا المغربية المألقة، ولا سيما منها تلك التي تنكس طابعا سيوسولوجيا أو أنثروبولوجيا لم يمش دائما بموازاة الاهتمام الشعبي بالطقوس والاحتفالات والفرجات التي كان حضورها

قويا دائما بين المغاربة، إما لارتباطها بحياتهم اليومية، أو بمناسباتهم المقدسة والذنبوية على حد سواء. لذلك لم يهتم المسرح المغربي في معاقته لأصوله المسرحية على الخلفية المرفقة لعل وجد صعوبة كبيرة في ترسيخ ألياته حتى داخل الجامعة نفسها، ونقصد به الأنثروبولوجيا، وإنما اعتمد على قناعات المسرحيين بأن تأسيس مسرح ملتصق بالهوية المغربية بإمكانه أن يقوم على قاعدة العودة إلى الأصول، التي لم تكن سوى تلك الفرجات الشعبية التي اعتبرها بعض الباحثين المغاربة بمثابة أشكال - ما قبل مسرحية، وتذكر ضمنها، هذا، الحلقة، البساط، سبدي الكتفي، سلطان الطلبة، أعييدات الرما، بوجلود هزليات جهود المغرب، وكذا بعض الأشكال الفناائية الغربية والجماعية وخصوصا منها الملعون والعيطة، علاوة على بعض التعبيرات الفناائية والرافضة المنتمية لثقارت الأمازيغي المغربي ومنها إمدنيان وإنشادن وأحيوس وغيره(٥).

ولأن المجال لا يتسع لتفصيل الحديث عن كل هذه الأصول الفرجية، فإننا نكتفي هنا بالتعريف ببعضها وخصوصا تلك التي سنتحدث عن حضورها في المسرح المغربي وعن كيفية استهلاك عوالمها داخل فرجائه المسرحية على الطريقة المغربية، لذلك سنقتصر على أربعة نماذج هي: الحلقة، البساط، الملعون، والعيطة؛ وهي نماذج ما يزال حضورها قويا في الثقافة المغربية إلى حد اليوم.

فانطلقت هي الفرجة الأقرب إلى روح المسرح نظرا لما تطوي عليه من تمبيرات كلامية وجسدية يقدمها حكواتي يتخذ من فضاء ساحة من ساحات المدن العتيقة بالمغرب خشبة مقترحة على الجمهور الذي يتلقح حوله



بل أن العيطة متى شغاهي تؤرخ به الأحداث^(٨). إن عيطة "خربوشة"، إذن، تتحول في سياق الاقتحادي المسرحي إلى ضرب من العمل التراجيدي الذي يخزن حكاية امرأة، وبالتالي حكاية قبيلة من البداية المغربية، ويبدو أن هذا الارتباط، والذي دفع بصاحب هذا العمل المسرحي إلى الدفع بفرضية جديدة "للتدليل على أن أصول المسرح المغربي أصول بدوية، وهذه رؤيا أخرى في منطلقات المسرح المغربي"^(٩).

والأكيد أن هذه الفرضية، سواء استعملنا التحقق من صدقيتها أم لا، تثبت أن سؤال أصول المسرح المغربي يبقى ألقا مفتوحا لبحث كما للإبداع، وكما تقدمت الاجتهادات في مجال الرصد على التراث المغربي، شغيا كان مكتوبا، تمثيلا كان أم غنائيا، استكشفا غنى أصولنا المسرحية وازدادت الحاجة إلى محاولة استعادتها مسرحيا، وذلك تحصينا لهوية أصبحت مهددة، اليوم أكثر من أي وقت مضى، بفعل تداعيات العولمة.

كتب من المغرب

الروايات

Henri Gouhier - Antonin - ١

Artaud et l'Essence du Théâtre

Librairie philosophique - J

Mircea Eliade - La Nostalgie - ٢

des origines - Edit Gallimard

١٩٧١

Monique Borie - Antonin - ٣

Artaud: Le Théâtre et le retour aux sources (une

approche Anthropologique)

١٩٧٠, P. ١٩٨٨ Edit Gallimard

Alfred Simon - Les stigmes et - ٤

les songes: Essai sur le Théâtre

١٩٧١ et la fête - Edit du Seuil

٥- يمكن العودة إلى كتابات حسن الحلمي

وعبد الله شقرون ومنعبري ورسال

اكويدي للوقوف على هذه الفريضة.

٦- حسن بهراوي - المسرح المغربي بحث

في الأصول الديموسوقراطية - المركز

الثقافي العربي الطبعة الأولى ١٩٩٤

ع. ٩٩

٧- هذه هي العناصر التي تتكون منها اثنية

الإبداعية لعيطة الدريفة.

٨- سالم اكويدي - أصول التمثيل

المسرحي، مقاربة أنثروبولوجية في

المسرح والثقافة الشعبية، دار النشر

الفريقية - الطبعة الأولى ٢٠٠٦ - الدار

البيضاء - ع. ٩٠

٩- نفسه - ع. ٩٢

أحد الروافد البارزة لتفاعل المسرحيين المغاربة مع تراثهم الشفوي والمكتوب. فخنزيرة الملحون التي تتضمن إمكانات مسرحية إبداعية غنية بالنسبة للمسرح المغربي، ويكني أن نذكر هنا - على سبيل المثال لا الحصر - بمسرحية تعد من بين الأعمال الخالدة في ريبورتوار هذا المسرح، ألا وهي مسرحية "الحراز" للمسرحوم عبد السلام الشرايبي، وهي عبارة عن تركيب لأحداث رواها قصائد الملحون بشكل منظوم على شكل حكايات متخيلة الهدف منها هو الفرجة، وبالتالي فهي تحويل "للفرجة الذهنية" التي يتضمنها النظم والتي غالبا ما ينتشي بها الممتع لمشدي الملحون، إلى فرجة مسرحية حقيقية فوق الخشبة، والمعروف عن قصائد "الحراز" للمسرحية أنها تحكي عن الشئق المنوع حيث يضطر الملحق إلى تقمص شخصيات مختلفة لخداع "الحراز" الذي يحسن المشوقة ويمتص العاطف من الوصول إليها. والملاحظ أن عملية المسرحية التي أنجزها الشرايبي اعتمدت إجراءات سريرية ودراما توجيرية وأجنامية générique وذلك بغاية ملامسة الموضوع المسرحي أي "الحراز" مع طبيعة وخصوصية المسرح، حيث تحولت مسرحية "الحراز" إلى نوع من الكوميديا الموسيقية Comédie musicale مسائية للتقليد المسرحي. وأما بخصوص العيطة بوصفها فنا غنائيا شعبيا متاهلا في التراث المغربي، فقد أفضت إعادة استكشافه، مسرحيا، إلى تقديم أعمال مسرحية تسترجع الأجواء الدرامية لمحاكاة بموازاة الأجواء الغنائية لأدائه وإيقاعاته. ولنا في مسرحية "خربوشة" لسالم اكويدي خير مثال على ذلك، وهي المسرحية التي تتعدد أصلاها في العيطة التي تروي القصة الحزينة لهذه المرأة عن أحد فواد عهد الحماية الفرنسية بالمغرب، والتي تنتمي لنوع من العيطات يسمى "الحصبة" ولعل "سكنن الرؤيا الدرامية في حكاية خربوشة يتجلى في قصائد العيطة وطريقة أدائها انطلاقا من السراية والغتوب (الغيتات) ثم الطمعة (V) التي تعتبر تجمعا لمعطى تراجيدية الحكاية ... وقد رأينا أن العيطة هي أساس عيطة أي بكاء وژءا لما خلقته الأحداث،

الفناني الشعبي. فهذا أحمد الطيب لعل أحد رواد المسرح المغربي يروج في مسرحه إلى فن الراوي، وشتمه في الحلقة التي اعتبرته بمنزلة "مسرح العامة" نظرا لما تتوفر عليه من إمكانات تعبيرية تتقاطع بشكل كبير مع المفهوم الغربي للمسرح وربما كان هذا الطابع المسرحي للحلقة هو الذي حدا بكثير من المسرحيين المغاربة إلى الاتجاه نحوها، وإن لأهداف جمالية معضنة، لاستثمار مظهرها التراثي والإهداء مما تتيجنه من علاقة مفتوحة مع الجمهور واستعادة للحظات مهمة ولت. فمل ذلك الطيب الصديقي في "ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب" والطيب العليج في مسرحية "قاضي الحلقة" وعبد القادر الهادي في مسرحية "الحلقة فيها وفيها" إلى غير هؤلاء ممن لا فوا نجاحا متفاوتا في الانتقال بفن الحلقة إلى ألقى المعالجة الدرامية المنتجة^(٦).

أما بخصوص البساط، فعلى الرغم من كونه تراثا شغيا ارتجاليا، فقد وجدنا لدى أحد أبرز رجالات المسرح بالمغرب، وهو الطيب الصديقي، محاولة لاستعادته عن طريق تقديم سلسلة من البساطات، بصيغة مسرحيات حديثة، تقوم على مشاهد مركبة من التراث المردي المغربي، الهزلي منه على وجه الخصوص، وذلك في إطار رؤية إخراجية تقوم على الإبهار والإمتاع الفكري والبصري. وقد كرس الصديقي، صاحب الريبورتوار الضخم والمتنوع في المسرح المغربي، مرحلة من مساره لهذه التجربة مع البساط، قدم خلالها البساطات التالية: "الليل والسرابيل" و"كو كانت فولة" "قططان الحب المرصع بالهوى" ثم "السحور عند المسلمين واليهود والنصارى" ولا يخفى من خلال العناصر الطابع الهزلي والارتجالي للحكايات المسرحية في هذه البساطات التي تقوم على أساس إنجاز كولايج لمجموع من المحكايات الصغيرة القريبة والبعيدة، وبالتالي على إدخال فرجة شغوية ارتجالية إلى نصوص الكتابة الدرامية، لا سيما وأن نصوص البساطات المألوفة الذكر تعرض اليوم في كتب مطبوعة موجهة للقراءة على غرار التصوص المسرحية المنتمية لتقليد المسرحي المغربي. أما بخصوص الملحون، فإنه يشكل



وتلا اقتراب أكثر من الأسئلة التي تشككت من خلال هذه الإصدارات المتواصلة، يهتما أن نتوقف عند أهم الإصدارات والمناوين التي ترسم أفقا مغايرا لما ألفناه عند المفكر محمد عابد الجابري، وعبدالله العروي، وعبدالمسلم بنعبدالمعالي ومحمد سبيلا، وكمال عبدالمطيف ومهنا عبدالرحمن، وآخرين.

مسارات التفكير الفلسفي الجديد

مشوار المركز الفلسفي يتواصل من "المؤديات الأنطولوجية والإيطيقية" لهيمنة التقنية إلى التحولات التي كرسها في صميم النظام الأخلاقي. وهو المسار الذي رسم كتاب الباحث عبدالمعز بومسولي "الأسس الفلسفية لنهاية الأخلاق". إذ لا يتردد الأستاذ عبد المعز بومسولي في اعتبار أن تأسيس مجتمع إنساني منفتح رهين بكونية تؤسس الغيرية مبدأها الإيطيقي والفرد فاعدها الوجودية. ومن إشكاليات نهاية الزمن الإنساني وهيمنة الزمن التقني وولادة الإنسان الجديد ومكر التقنية وتحقق الغاية والإشباع الكوني واستعادة الجسد... وأصل الباحث منذ إصداره الأول "الشعر والتأويل" سنة ١٩٩٨ عبورا إلى "الشعر والزمان والوجود" سنة ٢٠٠١ والفكر والزمان" بالاشتراك مع الباحث عبدالمصمد الكياص سنة ٢٠٠٢ وأقول الحقيقة بالاشتراك سنة ٢٠٠٤ وأخلاق الغير نحو فلسفة قريبة سنة ٢٠٠٥...

يؤكد الباحث عبدالمعز بومسولي "إن ولادة الإنسان الجديد رهينة بالسيطرة على مكر التقنية. هذه الإرادة التي حولت الإنسان إلى مفعول لها نازعة عنه فاعليته وإرادته في تدبير العالم. وجعله فضاء تتكشف عبره ذاته وتتجلى كقيمة أخيرة للإنسانية.

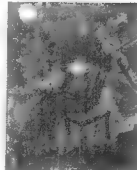
ففي هذه اللحظة التي يستعيد فيها الإنسان إرادة تدبير الغاية الإنسانية متخلصا من فخ التقنية فإنه سيستعيد وجوده في قلب الحضور... ولعله هذا الحضور القبلي في التفكير والعقل والتألف.

إلى جانب الباحث بومسولي يمثل

الخطاب الفلسفي الجديد في المغرب "تأسيس مجتمع إنساني منفتح رهين بكونية تؤسس الغيرية"

عبدالحق ميسراني

عبد المصمد الكياص الفرد، الكونية والله الحق في الجسد



بيت ٢٢ همد
مركز حيد
سبيلا

تأسس حديثا مركز الأبحاث الفلسفية بالمغرب، المركز الذي يترأسه الباحث عبدالمعز بومسولي، ويضم في هيئته التنفيذية كل من الباحث عبدالمصمد الكياص والباحث والمترجم حسن أوزال. منذ التأسيس إلى اليوم والمركز يتولى إصدار بحوث أعضاءه، وكل مرة يشكل كل إصدار، إضافة خاصة للخطاب الفلسفي، وتفتح أسئلته على التفكير والمساءلة. مع الملاحظة أن جل أعضاء المركز يشتركون في إصداراتهم في سؤال فلسفي محدد هيلورون الجسد من خلاله وفيه، مقدمين الوجه المقبل للتفكير الفلسفي إلى "جديد" في المغرب "الفلسفي".



عبد الصمد

يعيد تعريفها باعتبارها شمول مبدأ الحرية، ليخلص أن الحرية الفردية المؤسسة لخصوصية الفرد هي التقاطع الكوني الذي يجمع الفرد بهافي الأفراد الكونيين للمجتمع الإنساني، ومن ثمة فالكونية تنجز نفسها من خلال الفرد وبشكل جدلي يصعب الفرد هو التحقق المجري للكونية، ويترتب عن ذلك، كما يقول الكياص، أن النقص العملي للكونية هو تنمير الفردية ونسف الشروط الإيجابية والاجتماعية والسياسية لتولدها.

ويضيئ الباحث عبد الصمد الكياص في إطار نفس المبدأ إلى إعادة تعريف مفهوم التصالح الذي يعده كحق الذات في الأخيرة مسددا شروط إمكانية في إثبات نظام كوني للمسؤولية.

ويتميز الكتاب الجديد لعبد الصمد الكياص بكتابته المفهومية حيث يفرح عدة مفاهيم لتسييج الأفق الفكري الذي في إضاره يسائل القضايا المطروحة: كالنفرة، ونظام الأفضلية، والنظام الكوني للمسؤولية، ونظام الرغبة ونظام العاجلة، والتمسك بالكان والإنتفاق والأندثار.. يظن من خلالها إلى هذه النتيجة التي تحملها آخر فقرة من العمل والتي تقول: "إن كل ما طرحناه من بداية هذا العمل إلى نهايته ليس إلا مقدمة بسيطة للمفكرة الآتية: الحادثة هي عودة الجسد إلى الإنسان ليقبوا فردا، وعودة الحاضر إلى الوجود ليكون حرية.

يتضمن الكتاب ثلاثة أقسام. الأول عنوانه في بيان أن الحادثة هي الحق في الحاضر وأن الفرد أسلم الكونية يتضمن الفصول الآتية: ابتكار الذات، الحق في الحاضر، من الإنسان إلى الفرد، انتماء لاهوية، أخلاق التحرر، جالية الوجود، وفن الحياة، الحب حكمه الحداثيين والخطوط أثر للماير. أما القسم الثاني فعنوانه في بيان أن التصالح حق الذات في الأخيرة الكونية شمول مبدأ الحرية. يتضمن الفصول الآتية: التصالح حق الفرد في أن يكون آخر في جماعته، اغتراب الإنسان عن غايته، الإنسانية غاية إيجابية للفعل الإنساني، الورطة

والحقيقة لم تمد موضوع إرجاء ولا تأجيل وإنما إمكانية قابلة للتحقق في هذا الحاضر الذي يعيشه الإنسان والذي هوأخذ في التلاشي.

بناقض الكياص مؤيد هذا التصور الذي يتحول فيه الحاضر إلى حق حيث يصبح ما يجب الاعتناء به والعمل على تجميله هو اللحظة المباشرة التي يمكن أن يكون فيها الإنسان سعيدا أولا يكون. حيث يقول "لقد ظهر الحاضر كحق أي أنه أصبح قيمة إيطيقية ينظم حولها نظام أخلاقي يكمله يمكننا أن نسميه بأخلاق الحاضر الذي يعمل أن أثنى شيء يمكن أن يعود عليه الإنسان في وجوده هو حاضره. هذا التتمين يعمل بدوره الانضراط في الحق والواجب الأخلاقيين مبررا باسم الحاضر".

يعيد الكياص كذلك في ارتباط بالفرضية العامة لكتابته، تعريف الفرد الذي يحدده كحرية متعينة في الحاضر. فإن يصبح الإنسان فردا أي أن يتشكل عصر بكامله كاعتراف بالفردية باعتبارها استحقاقا للإنسان، معناه أن يضع في أسامه هذا التتمين للحرية في الحاضر الذي يتحرك في التاريخ ليكشف التجربة العينية للوجود الإنساني كتجربة للحرية تصوغ نفسها في الآن والها. معتبرا الفرد الإفراز النهائي لذروة صراع حيث التاريخ الإنساني موصراع الحرية من أجل أن تحظى بصيغة أكثر تميزا في الوجود. ومن خلال هذا التتمين تحين (actualise) الحرية نفسها في الزمان كخبرة للحاضر.

ومن خلال مناقشته لمضامين الكونية

الباحث عبد الصمد الكياص أحد أبرز هؤلاء الوجوه الفلسفية الجديدة في المغرب، إذ يعد صدور كتابه "المجرى الأنطولوجي"، اكتشاف المشهد الثقافي في المغرب ميلاد أسئلة وإشكالات، بل واستشكالات جديدة فهم جيلا جديدا من فلاسفة أفق المغرب الممكن، لكن مع كتابه الجديد "الفرد، الكونية والله: الحق في الجسد" يكشف الباحث عبد الصمد الكياص، في ما يمثل محاولة لإرساء مقاربة فلسفية لسؤال الفرد والكونية والله انطلاقا من إعادة تعريف مهمة الفلسفة

التي يؤكد أنها ليست فقط قراءة في النصوص أو تقييد بالكتب، بل هي تفكير في الوجود الذي يعين نفسه في الذات لتي مباشر عمل التفكير. ومن خلاله لعماد صياغة إمكانيات المعنى والقيمة. هالتصين كما يقول في مقدمة الكتاب: يمثل أهم سؤال تثيره إشكاليات كائنات قيد التكون، لأنه ما يمنح الوجود سؤال مضمون التجربة فيجوله من وجود غفل إلى وجودنا نحن بالذات، أي وجود على نحو خاص". يتساءل عبد الصمد الكياص: كيف يمكننا أن نفكر في أفق حداثي من دون أي موقع للجسد فيه؟ فذلك لن يكون. حسب مقدمة العمل، سوى إتلاف للمجال الذي تنمويه الحادثة وتفتقر كتجربة، أي إتلاف للحادثة نفسها وفضلها عن مضمونها وتحويلها إلى بقاء لغوي.. فليس سؤال الجسد فقط وحسب، أسئلة الحادثة بل هو سؤال الحادثة نفسها منذ بدأ وفيه تنمو على أرضه فتختبر لأنه يتعلق بتأويل الإنسان من جديد: وجوده وفيه، "هناي أولي إذن يمتدنا هذه الإنسانية التي تجعلنا حداثيين ذلك ما اقترح الباحث الكياص التفكير فيه في هذا العمل.

يحدد صاحب الكتاب حق تفكيره بتعريف الحادثة باعتبارها عصر الحاضر، أي العصر الذي يتشكل به الأخلاقي والفقي والوجودي كحاضر. فالحادثة تقوم على إنصاف الحاضر في امتداده نحو المستقبل وتجرسه من وصاية الماضي لتعبد غاية الوجود الإنساني في حاضره، فالأمل والسعادة



إيجابية قائمة على العقيدة الحرة لفرد أي أن الأخلاق المدنية تستوعب الفرد وتتركه حراً في تأسيسه لأخلاقه الخاصة سواء كانت مدنية أو دينية. لقد ظل الفكر الفلسفي الحديث مبادراً في خلخلة المفاهيم الدغمائية المتعلقة بالإنسان، فقد استرجعت الذات تقهها إيطيقاً مع ديكرارت، تم تأسيساً إيطيقاً سبينوزاً القائمة على أخلاق محايدة تبني على علاقة الإنسان الأخلاقية بالفرد في ظل رعاية العقل وسبينوزاً من خلال بناءه لأخلاق إيجابية محايدة يستمدد الاعتبار للحياة المدنية القائمة على تقدير الذات احترام الفرد، هو ما يجعل فيلسوف من عيار سبينوزاً يؤكد الباحث "معاصراً لنا".

يعبر الباحث عبدالعزيز بومسولي مفاهيم الاحترام، الاعتراف، التسامح، الإنصاف، الفردية، "مخلطاً من مبدأ تأويله الفلسفي من أن وجود الإنسان في العالم، ليس جديراً بالتسمية إن لم يكن وجوداً مع "ومن أجل الآخر، لهذا يلزم أن يكون احترام حق الآخر، مصوناً مبنياً على القواعد الكونية للحق، مفترضاً أن مبدأ الاحترام يتجسد في اعتبار الإنسان موجوداً كذاتية وليس كمجرد وسيلة. إن خاصية الشخص بوصفه غاية في ذاته تقتضي إقرار الاحترام، وتتأسس الإرادة الحرة للاعتراف في أن تكون متفراً بها ككيونة مفارقة، إذ أن الاعتراف ينشأ كقاعدة للإقرار بمسؤولية الكائنات الإنسانية تجاه بعضها البعض، فكون الإنسان موجوداً مع الآخر لبنة أساسية لأي اعتراف.

لكن هذا الوجود بالمعية يبقى ناقصاً ما لم تتحقق الحرية، ولتدبير الاعتراف لابد من قيام التسامح كشرط لإمكان قيام العلاقة الأخلاقية المؤسسة، إذ يندرج تحتها التسامح كأساس الغيرية بالمعنى الإيطيقي، من ثم بناء مجتمع يتماشى داخله الجميع بنظر عن انجاسهم وأديانهم ولغاتهم وأنماط عيشهم ممكناً، فالقيمة المضافة التي تتأسس على التسامح هي مفتاح المستقبل الكوني للإنسانية وغايتها أساس الإكراه الممارس ضد الحق في الحياة المغايرة. وبما أنه كذلك فهو الأرضية التي تثبتت عنها

الإنساني مبنية على الاعتراف الكوني، وعلى الاحترام المؤسس على القاعدة الكونية للحق في التسامح، وفي إيطيقاً الكونية استدعاء للحرية والتي تتجسد باعتبارها إحساساً بفسحة الوجود، وهذه الفسحة هي ما يجعل أفق الكائن مفتوحاً على غيرته.

ويحدد الباحث في مشمول الرؤية أن أخلاق الغير الثقافية هي إعلاء لمبدأ الحياة وإبداع لقيمها الإيجابية تلك التي تقوم على تمجيد الانتماء بالوجود من خلال الاقتراب من الآخر. إن تأسيس لأخلاق الغير، يتحدد انطلاقاً من أن التفكير في الغير من المنظور الإيطيقي يتأسس على فهم مغاير للإنسان، نزعاً لوثوقية كثير من المسلمات التي تتعلق ببيعة الإنسان، وحقيقة وجوده في العالم، إن المغامرة الحققة عند الباحث بومسولي تكمن في تحويل ما نراه الذات الدغمائية تهديداً للآخر إلى بناء وإسهام فعال في إغناء الوجود والكونية في هذا الباب تعمل على ترسيخ قاعدة العلاقة الإيطيقية بين الذات والآخر بين الفرد والمجتمع المدني، إن القاعدة الإيطيقية تجعل من الاعتراف بالحق وسيلة للاعتراف بكيونة الإنسان، هذه الكيونة التي تترع تعولمغايرة، وهنا ممكن التأويل الإيجابي لأخلاق الفرد المدني على أساس مدني، ممتصة الأخلاق الدينية المتصلة إلى أخلاق

التاريخية للمقدس، الحرب تحاكم التوحيد، نظام الأخبية، عماء للملك، الله مفكر فيه على نحو آخر، النظام الكوني للمسؤولية، الخير والسعادة في ضوء الكونية، لأحرية سوى حرية الفرد، العالم الأكثر إنسانية، كونية الفرد، أما القسم الثالث فتواته في بيان أن الحاضر هو الجسد والندرة أساس الجمالية يتضمن الفصول الآتية: الحق في الجسد، الجسد هو الحاضر، اقتصاد الكائن: الادخار والإنفاق، نظام الحاجة ونظام الرغبة، الندرة أساس جمالية الوجود..

الباحث المغربي عبد العزيز بومسولي
يتأسس فلسفة الطرح الإيطيقي في
سؤال الآخر بشكل مفتاحاً لفهم
الواقعة الإنسانية والتعامل الإنساني
والتفاهل

يؤكد الباحث عبدالعزيز بومسولي في كتابه "أخلاق الغير: نحو فلسفة غيرية/ ٢٠٠٦ والصادر عن مركز الأبحاث الفلسفية بالمغرب CRP أن انفتاح الذات على غيرتها أي قابليتها في أن تصبح آخر هورشرط جوهري لأخلاق الغير أي لإيطيقاً تسمح لذات الكائن الإنساني بأن تفتح على نوعومغاير. وتتأسس فلسفة الطرح الإيطيقي في أن سؤال الآخر يشكل مفتاحاً لفهم الواقعة الإنسانية والتعامل

الإنساني داخلها باعتباره مؤسماً لتلك العلاقة بالآخر التي تبتني عنها أخلاق الغير بوصفها انفتاحاً للإنسان على غيريته، وتتأسس الإيطيقاً من خلال اللقاء بالآخر، فهي تعبير عن تجل لوجود خاص لا يكتبب تهديداً إلا في إطار علاقته بهذا الآخر. فالغيرية يؤكد الباحث بومسولي هي التجاوز لوثوقية الذاتية، بمعنى لوثوقية كأساس لرؤية اللازمية للهوية تلك التي تجعل من الهوية مبدأ مفارقاً للزمان والتاريخ والتغير في حين أن الهوية دائمة التشكل ما تفتت تفتت ويتجسد، فزمانية الهوية هي أساس كونيها والتفاهل بالآخر الكوني، ومفهوم الكونية ينهض عند الباحث عبدالعزيز بومسولي انطلاقاً من مجال الانفتاح الذي تتجلى من خلاله علاقة التعامل



ميشال ها الجنس والوعي الأخلاقي في نقد السبيل النسبي الرويدي

تحية حسن أروبي

ووجهة نظري





بومديني

الوجه يتحدد بذاته ولا يخضع للمعرفة باعتبارها رابطاً ومعدداً لعناء، فالرؤية بما هي معرفة تبحث عن التماثل والتطابق فهي متصصة للكائن ومختزلة لإنسانيته.

فالوجه بالمدنى الإبطيكي يمكن في أثر اللامتناهي، وظهوره ليس بمعنى الانكشاف الأنطولوجي الذي يغفو تطابقاً لمعطى معين، بل على العكس، ميزة العلاقة باللامتناهي هي كونها ليست انكشافاً، ومن ثمة مضمون غيرية اللامتناهي. إن إمكانية التفكير في اللامتناهي على نحو آخر هي شرط لإمكانية الاقتراب من التماهي ذاته، لذلك فالتفكير في الله على نحو آخر هو الوجه الإبطيكي للمسؤولية باعتبارها استعمالاً للإنسانية الإتمسان، بعيداً عن نزعة وصائية غيرية، إن غياب المسؤولية هو إهدار للذات وللآخر وللحياة الإنسانية وليس من سبيل لتحرير العلاقات الإنسانية من آية هيمنة كانت سوى استحضار بعد المسؤولية اتجاه الذات أولاً ثم اتجاه الآخر الذي ينطلق من مبدأ تحمل مسؤولية الدفاع عن ذلك الآخر الذي هو في حاجة إليها. وفق هذا المنظور تتأسس الإبطيكا من خلال اللقاء بالآخر، في كتاب الباحث عبدالعزیز بومديني "أخلاق الغير: نحو فلسفة غيرية" ويهدا المدنى فهي تعبير عن تجل لوجود خاص.

الباحث حسن أوزال، أو الحاجة للتفلسف

صدر للباحث المغربي حسن أوزال كتاب "حكمة الحدائقين: أنطولوجيا الحاضر" ضمن منشورات أبهاث فلسفية التي يشرف عليها مركز الأبحاث الفلسفية بالمغرب، عن دار وليالي للطباعة والنشر. الكتاب الذي يقع في 100 صفحة هو في الأصل ترجمة لمقالات وحوارات المفكرين: فوكو، كومت سوبونيل، لوك فيري وفرازنيس وولف، مع توطئة نظرية من وضع المترجم. يضم الكتاب ستة محابتر رئيسية:

- 1- تمهيد هو عبارة عن تقديم فلسفي.
- 2- مفهوم الحكمة عند كومت

هي الخاصة الصلبة للمدالة، عدالة منصفة وليداً الفردية يخصص الباحث فضلاً يوطاً بإصدار منهجي، فإذا كانت الفردية أساس التمييز بين ما هو الأنا ومن هو الآخر، فإن الفرد لكي يتشكل ككيونة تمتلك خاصيتها هي العالم، كوجود مستقل فلا بد أن يظهر متميزاً عن الآخر الذي يتمايش بجانبه الإنسان وهو يستعيد فرادته على نسوه الخاص هو علة تأسيسية، أي أنه أساس وجوده المعنى الذي يتحقق في التاريخ، وجوهر هذه العلة هو الحرية. وتاريخية هذا الكائن التاريخي تعين أنطولوجيا للحياة الإنسانية اعتبارها حياة دينامية تستجمع قوتها الفعالة نمطي الخاصيتين الفردية والكونية كافة للفهرية.

إن التجرية الإبطيكية وليدة العلاقة التي تنشأ بين الكائن والآخر، هي زمنية دائمة التغير تكشف التفاعل الإنساني بين الذات، تجعل من وجود الآخر شرطاً جوهرياً للفهرية، وتبدأ مهمة الإبطيكا باعتبارها فلسفة باتجاه الآخر مستعيدة المفهوم من حقل الأنطولوجيا إلى حقلها في أن علاقة الأنا بالآخر تتبقي من واقع عدم قدرة الذات على ضمان بقائها وحدها، إن الغير باعتبارها آخر، ليس فقط أنا آخر، إنه لست ما أكون أنا فهو لا يكون لا باعتبار خاصته أو فرادته أو نفسيته ولكن باعتبار غيرته ذاتها. إن وجه الغير هو التماهي والمطلو فهمنى

ثقافة الكراهية والحقد والازدراء الآخر، وهذه الثقافة المشرعة للتعسف، وعلاقة التماسيح بالأخلاق المدنية يكشف الباحث بومديني أن الأخلاق المدنية تمنع حدوث انزلاق نحو امتنان كرامة الإنسان، أ، النهل من كينونته، إذ تقاس المدنية بمدى التجلي المعنى لواقعة التماسيح التي تمد القاعدة الكونية التي تتبنى عليها العلاقة الأخلاقية بما هي إثبات المسؤولية اتجاه الغير، وبالعودة لمفهوم التماسيح يشير الباحث أن الفكر العربي ما زال يختبر مفهوم التماسيح يشير الباحث أن الفكر العربي ما زال يختبر مفهوم التماسيح يشير إلى الفهم التراثي الوسيط ناسيا أن المفهوم الحديث للتماسيح ولهد نسق الحدالة، وبناء مفهوم

المعاصر جاء نتيجة صيرورة تاريخية من أجل الاقتراب بالتماسيح من المعنى الكوني، مفهوم مبني أساساً على إبطيكا الغير. ويحتفل مدلولاً فلسفياً يقوم على الاحترام البودي لمعتقدات الآخرين، فالتماسيح إقرار بتسبية الحقيقة، وهو أساس تجاوز المجتمع القهري والإكراهي.

إن أهم ما يستخلص الفكر الفلسفي الحديث هو اعتبار حرية الإنسان أساس جوهري ينهني عليه أي تصور مؤسس للمجتمع المدني للتماسيح، وبناء هذه الصياغة الكونية تترجم للفكر الإنساني في تحريره للإنسان، وتخلص من حالة العداء اتجاه الآخر، فحالة اللاتماسيح تعبير عن نسق ثقافي تشعيلي وسيلة لإكراه ثقافي للغير، وهي تجل للآغرية. ويؤكد الباحث عبدالعزیز بومديني أن التفكير في تجديد الفكر الديني مشروط بانتشاله من نسق التشعيلي المركزي إلى أساس منظور لا مركزي، وعبر انتشال مفهوم الدين من مجال الوصاية، وهي خطوة تاريخية قصد نفي الاحتكار البدوغماني الجماعي. يبنّي التصور الفلسفي للتماشيف على مبدئي التفاوت والمساواة، تكون الأولية للمساواة إزاء التفاوت كما تكون فيه الحرية ذات أولوية بالنسبة للتماشيف، ويحتاج الأمر لاستبانت ثقافة تويرية، إن غيابه ينعني الإخلال بمبدأ أساسي هو المسؤولية اتجاه الغير التي تولد معنى العدالة، وشموليته



ومعرفة قيد التطبيق. إنها "قمة السعادة في قمة الموضوع" (٥) وبالتالي، فإن ارتباط الفيلسوف بتخليص أنفسنا وحيواتنا، هو معناه الحكمة أي أنها هذا الخلاص من أجل هذه الحياة ذاتها، لا من أجل حياة أخرى ننشدها، ثمة حاجة للفلسفة أو كما يؤكد المترجم حسن أوزال "لا يمكننا أبدا دونما تفلسف أن نفكر في حياتنا وأن نعيا أفكارنا؛ ما دام ذلك ليس غير الفلسفة بعذافيرها" (٦).

فوكو وسؤال التثوير

في باب "فوكو وسؤال التثوير" يقدم فرانسوا أيواند نص فوكو الذي لم يظهر إلا ضمن نصوص وحوارات ميشال فوكو ١٩٥٤-١٩٨٤ والتي سوف تتكفل بنشرها مطابع غاليمار سنة ١٩٩٤، النص يمثل مرحلة عبور فوكو من النقد إلى الأنثروبولوجيا، وفي حوار مع كانت، وهو حوار متواتر في كل مشروع ميشال فوكو، يعود في نضمه التريجم إلى كتب ما هو التثوير؟ وكما يؤكد فرانسوا أيواند ففوكو في هذا النص يقدم الفلسفة كأنثروبولوجيا الحاضر. يعيد فوكو في بداية النص تقديم رد كانت على سؤال ما هو التثوير؟ مع إشارته إلى ظهور إجابة لموسى مندلسون قبيل ذلك بشهرين من سنة ١٧٨٤ هي إحدى الدوريات الألمانية، ويعتبر فوكو أنها لحظة للتفكير في الحاضر وهي إحدى تقاليد الفكر الفلسفي الحاضر الذي يقدمه فوكو من ثلاثة أشكال:

- فهو انتساب إلى عصر تاريخي معين يتميز ببعض السمات الخاصة أو يحدث مأساوي ما.
 - الحاضر الذي نسأله حتى نستطيع أن نسمد منه كل العلامات المثبتة بوشوك حصول حدث مستقبلي.
 - الحاضر كحظة انتقال إلى فجر عهد جديد.
- ويتنقل فوكو إلى قراءة نص كانت الذي اعتبره طرح السؤال الفلسفي بخصوص الحاضر، وقد ميزه فوكو من خلال اعتبار كانت التثوير هو:
- ما يتحدد بناء على التغير الحاصل في العلاقة القائمة من قبل ما بين كل من الإرادة والسلطة ومساءلة



حالة القداسة لهذه المبادئ العقلانية، إذ لم يعد السؤال "نهم ماهية الإنسان بل استطبيق هذه الماهية ذاتها" (٧) ومن هذا السؤال تتوالد أسئلة من سؤال الراهن والإنسان الكوني.

الحكمة منذ كومت سيوفيل

يتساءل سيوفيل عن معنى الحكمة، علما أن المعنى الأكيومولوجي يشير أن الفلسفة عند الإغريق تعني البعث عن الحكمة، الحكمة في ارتباطها بالعقل وبالمعرفة وبالحياة، فالفلسفة "لا معنى لها إلا بقدر ما تقرينا من الحكمة" (٨) ومن أرسطوطليدكارث لونتيني المألوف.. يؤكد سيوفيل في بناء حوار الحاجة للفلسفة، فهو ينهض أبدا في تأكيد أنه في كتب الفلسفة فقط نتعلم أن نفلسف، لكن الهدف ليس هو الفلسفة ولا أن نؤلف كتابا، الهدف هو أن نلوذ بحياة أكثر سعادة، حرية وسعادة - حياة أكثر حكمة" (٩)، ويتساءل سيوفيل عن أية حكمة تقصد بهذا المعنى؟ فالفلاسفة يريدوا كون الحكمة موصولة بنوع من السعادة كما بنوع من الصرامة، أما اعتبره "نوع من السلم الباطني" بالتالي تكون الحكمة حيث خلال الضرورة للفلسفة، ولكل واحد أن يبتكر حكمته.

ويربط سيوفيل الحكمة بالحقيقة والممارسة، إذ أنها وضوح في القرار

- ٢- سيوفيل.
- ٣- فوكو وسؤال التثوير.
- ٤- مجال فكري بين لوك وفيري وسيوفيل.
- ٥- الأساتذة والتلاميذ لفرانسيس وولف.
- ٦- المعيش بصعوبة الفلسفة لفوكو.

ينطلق المترجم والباحث حسن أوزال من مبدأ اختياري خاص يؤكد على منحى الاختياري انطلاقا من مقولة فوكو "إنني اختياري expérimentateur" أكتب لكي أغير نفسي بنفسي، فلا أفكر قط على نحو ما كنت أفكر به من ذي قبل " ولعل هذا التمهيد العميق للدلالات جزء من هذا النحت النظري إذ يمسائل الباحث حسن أوزال حضور توليفة لما يكتبه الكاتب في كتابه، فصيح أن المقدم لل نص لا يخرج من جلياب الفيلسوف الذي يبحث داخل مساره التشظي / منحنى الفلسفة. عن تأسيس لذلك السؤال الراديكالي، بحث عن الحقيقة القصوى، وتفكر في الذات، ويضاء للأنساق بدرجات من الإتران والمقلانية..

لكن نعلم الفلسفة يفتقر لدى الباحث حسن أوزال بالتساؤل حول الأفكار الخاصة كما حول أفكار الآخرين، بالتساؤل حول العالم والمجتمع. إذ لا يمكن أبدا دونما تفلسف التفكير في الحياة، وأن نحيا أفكارنا. وحين يشير الباحث لفشل المنظور الأفلاطوني وإنتهائه بالباس، فلأن فلسفته كانت تنطلق "من اللامتناهي لتعديد المتناهي معاملة انقلبت مع كانت في القرن (١٨) وأسمت العلاقة المتناهي هو قوام اللامتناهي، ولعل المنطق المنكسر للعلاقة إحدى أوجه ما أحدثه كانت من رجة وقطعية إبستمولوجية تم الانتقال بعدها "من النقد إلى الأنثروبولوجيا ليعضي سؤال الإنسان في صيغته الأنثوية سؤال الفلسفة ذاتها كأنثولوجيا الحاضر" (١٠) ومن تجليات هذه الفلسفة حكمته الحدائية التي تحثني بقيم الإرادة، الحرية، الذات ومبدأ الاختيار.

لكن الباحث حسن أوزال وتماشيا مع حسه الاختياري يتبناه أنه لا يمكن للبأس



الأساتذة والتلاميذ،

"الأيبيقوريين" يحاول فرانسيس وولف استاذ مادة الفلسفة بجامعة باريس إيجاد جواب لهذا السؤال، بعيداً عن استعراض للفلسفة الأبيقورية، إذ يظل الأهم بالنسبة لفرانسيس وولف هو أن النقص الفلسفي المعاصر يوضح نمط لفظه عكس النصوص الفلسفية القديمة التي لا تنتمي كلها إلى نفس نوعية الخطاب. وينبه فرانسيس وولف على أن النصوص الأبيقورية نصوص "تنتمي" كلها إلى نفس النوع وصادرة عن نفس النظم وموجهة إلى نفس النموذج "الثنائي" (١٢) إننا أمام وحدة تامة بأمروحيها ونظرياتها المحكمة، إنها نصوص "لوقفية" موجهة من استاذ وموجهة إلى تلميذ تام الخصوصية إنها نصوص يمكن وصفها بـ"ماجستيرية"، إضافة لكونها حقائق جاءت لتغيير حياة متلقيها.

• وإضافة لكون صفحتها الوثوقية فهي نصوص محفزة "conatifs" ولخص فرانسيس وولف معاني هذه النصوص في:

- هي خطابات وثوقية في علاقتها بالحقيقة.
- ماجستيرية باعتبار الذات المتكلمة، محفزة لمتلقيها.
- عموماً يشير وولف أن الأبيقوريين يسمعون إلى "تزوييدنا بتقنية للنشأ..".
- يعتبر أبيقور الفلسفة نشاطاً، يمكننا بفعل الخطابات والتحفيلات من أن تولد بحياة سعيدة (١٣).

إن الفلسفة: energia أي نشاط يغرفنا السعادة، والرغبة في التفلسف: Désir de philosoper رغبة طبيعية، ضرورية من أجل السعادة، وبهذا يستنتج وولف أن النصوص الأبيقورية تكشف خاصيتين:

- ١- نصوص محفزة حقائقها مزوجة بنف الحياة.
 - ٢- نصوص ماجستيرية مادام الذي يصوغها على علم أكثر من المتلقي، والحكمة ميزة الأساتذة كعالمج للنفس وكحكم.
- وزيد وولف من تعميق مقاربه لهذه النصوص من خلال كشفه لبعث أن تكون النصوص الأبيقورية مبالغة إلى التخطئ بحقائق بليدة إذ تكن غايتها القصوى هي علاج الناس والمصابين

بالتقوير (١٠).

ما الحكمة التي علينا أن نتقني آثارها اليوم؟

المسجل الفكري الذي جمع ما بين لوك هيري وأندريه كونتسيونفيل والذي أسطره كريستيان مكاريان تمحور حول الحكمة عند الحداثيين بين مفكرين متعارضين، مواقفهما متضاربة. فإذا كان أندريه سيونفيل متشبه بالذهب المادي معتبراً قيمة الإنسان لا تكمن في جوهرة كنسان أوفي إحدى الخاصيات الأنطولوجية بقدر ما تكمن فقط في التاريخ والأخلاق فإن لوك هيري يؤمن بضرب من ضروب الأنسية المتعالية التي تتبنى فلسفة الذات والحرية عكس أندريه سيونفيل المادي الذي ينتمي إلى فلسفة العالم الطبيعية والتاريخ "والضرورية".

ونظراً لنقطتي الانطلاق المختلفتين، فإن الحكمة عند سيونفيل تقتضي استيعاب معنى الضرورة والقبول بها أما هيري فالحكمة لديه "أن نحيا جماعة مع سائر الموجودات كما مع باقي الكائنات البشرية" (١١) مما يجعل هيري في مواجهة دائمة مع العالم، عكس سيونفيل المقتنع بفكرة قبول هذا العالم.

وفي سجلها ما كشفت أراؤها ما في الحب والتي يمتثلها هيري حكمة الحب غير حكمة الحداثيين أما سيونفيل فلهم هوب العالم وأبعاده المتعددة - بدءاً من الناس - ثمة أنسية أخلاقية بالنسبة لأندريه سيونفيل، وأنسية دينية بالنسبة لهيري كما يشير كريستيان ويخصص الحكمة عند الحداثيين فيلخصان ما موقفهما في:

• ينطلق لوك هيري من الموت ليؤكد أن على الحداثيين أن يفكروا فيها بعيداً عن الهامس أو الأمل، ثمة قيم أرقى من المادة كما في الحياة، كما أن الفرد ليس بالخاص ولا بالعام لكنه توفيق بين الاثنين.

• عند أندريه سيونفيل حكمة يتبنّاها هي حكمة الإرادة (الحب)، لكن رغبة (الأمم)، الإرادة (الحب)، لكن رغبة التفلسف لديه ترتبط، بأن "تتلم التحور"، التحور من كل القيود، لكن أيضاً من ذواتنا، مما يقتضي قبل كل شيء تحرير الذات.

استخدام العقل،

• التقوير سيورة يساهم فيها كل الناس بشكل جماعي وعملًا مقدماً علينا القيام به كأفراد.

• التقوير تغير تاريخي، يلحق بما يؤول إنسانية الكائن البشري.

إن أهم ما نتج عن سؤال ما التقوير؟ هو ميلاد فكرة النقد، التي تقيد الحرية المطلقة في التفكير (٧)، والفكر المتور هو ما يقتضي أولاً "انتقاد ذاته"، ويشير فوكو إلى أن كائنات يؤكد أن التقوير ليس عملية "يضمن بواسطتها الأفراد حريتهم الخاصة في التفكير بل هو ما يتحقق عندما يحصل التقيد ما بين ثلاثة أشكال من الاستخدام للعقل: كوني حراً وعماماً (٨). يقدم فوكو من خلال هذا الطرح الكانطيني مقترحاً آخر يتمثل في أن التقوير يبدو كفضية سياسية، إنه عصر النقد، وهو وضع انطلاق لوضع الحداثة بصفها

"ميلاد فكر فلسفي يسائل الراهن" إذ تندو الفلسفة تتأسس بوصفها خطاب الحداثة، ويشمل فوكو براهه هذا أراء الشاعر بودلير كمثال ونوع من الشعور الحاد بالحداثة في القرن ١٩، ويرجع فوكو هذا الاعتبار لرضيته لا فقط لتفويض الحدث التاريخي للمعد الذي هو التقوير عند نهاية القرن ١٨ ولا حتى وضع الحداثة بكل أشكالها المختلفة التي اتخذتها خلال القرنين الأخيرين. إننا إشارته المزدوجة إلى تجرد نوع من السؤال الفلسفي داخل التقوير، والتفصيل الدائم لموقف ما، تفصيل "روح فلسفية يمكننا أن نحددها من حيث هي نقد مستمر لوجودنا التاريخي" (٨).

وبهذا الروح تتحد وتضمن رئيسيين عند فوكو، سلباً وإيجابياً وفي تحديده لهذه الروح الفلسفية الخاصة بالأنطولوجيا النقدية لثروتها يشير فوكو رهاً جديداً يتمثل في تلك الارتباط ما بين القدرات والتكثيف من علاقات السلطة من خلال ثلاثة منظومات:

- الوحدة
 - النسقية
 - العمومية
- وعبرها تنتقي صفة النظرية والمذهب على الأنطولوجيا النقدية لذواتنا، إذ يركز فوكو على مبدأ ما ينبغي إدراكه كوضع، أي كروح وحياة فلسفية "إن العمل التقدي يعني الإيمان



لغز وفيل

عادة بأربعة أمراض نفسية:

- الرغبة الفارغة: Désir vide. الخوف الفارغ من الآلهة ومن الموت، ومن الألم اللامعود.
- حتى نتكلم عن الوصول إلى الداريا الشاملة de tout Possession وهما يولد الأتراكسيا والتي تعيد الخوف من كل اضطراب. إن الفلسفة الأبيقورية "فلسفة مخصصة"، وهي خاصة المعيقة، لكن وولف يشبهها بفلسفة "عفاة" بمعنى ما.

العيش بصحبة الفلسفة:

- هذا الدرس لفوكولم سبق نشره، وقد ألقاه يوم ٢٢ فبراير ١٩٨٢، وفيه تأمل عميق حول حقيقة الفلسفة، متأسلا عن ممكن الحقيقة الفلسفية عند الأطفال. وبحال فوكو الإجابة عن ذات السؤال وهو يقرأ رسالة أطفالون السابعة، ويؤكد الباحث والمترجم حسن أوزال أنه يمكن رصد ثلاثة أبعاد في هذا المنحى:
- كون الفلسفة لا حقيقة لها دونما توفر شرط الإنصاف.
- اشتغال الذات على الذات.
- رفض الكتابة وهو ما يرى فيه فوكو الرفض الأفلاطوني المشهور للكتابة بناء علاقة متواصلة مع الفلسفة على نحو العيش مع / وبصحبة الفلسفة.
- ثمّة تناقض يشير الباحث حسن أوزال ما بين التوير والحكمة والعدالة بقيام مفهوم جديد للإنسان / الكائن الكوني يتعدى بانتمائه لهذا الحاضر الذي هو قدر الكهونة، ولا يشنى ذلك إلا باعتداه صورة الفكر، ودورنا تتشامل مع الحياة بل نجرؤ على ذلك؟؟

أما في كتابه "الجنس والوعي الأخلاقي" والذي صدر في إطار نفس السلسلة أبحاث فلسفية التي يشرف عليها المركز فإن الباحث يواصل بحثه ضمن نمق اختيار الترجمة التي توازي فعل التفكير الذي قدم إما من خلال إشكالات نظرية وفلسفية في كتب أخرى للمركز، أو مواصلة لإشكالات هم الباحث.

وهكذا صدر كتاب "الجنس والوعي الأخلاقي" في نقد التحليل النفسي الفرويدي، ليشار هار ترجمة وتقديم الباحث حسن أوزال. يقع الكتاب

في ١٠٠ صفحة من القطع المتوسط. ويترجم لأول مرة إلى اللغة العربية. ويشكل مراجعة نقدية للمنظور الفرويدي وأساس التحليل النفسي كما تلور مع رائده، مع استعانة جهازه المفاهيمي ومقدماته الضمنية بما ينفذ في تشكيل رؤية مختلفة للإنسان. ويبرز الباحث حسن أوزال اختياره لهذا العمل وفتح آفاق له داخل الثقافة العربية بكون سيفموند فرويد هو من استطاع أن يخلط الفكر الأسطوري الخرافي كاشفا لنا عن قوة الدواغ اللاشعورية والنفسية والثقافية والاجتماعية وأن ينفذنا أيضا إلى أهمية ما يعتبر نافها في الحياة اليومية كالحلم والهفوات.. يطلاق الكتاب من سؤال: هل نحن اليوم في حاجة إلى مدخل للتحليل النفسي؟ مفككا أسس التمييز ما بين السوي والمرضى، الخير والشرير، الحالم واليقظ.. لينتهي إلى أن الميكانيزم الذي يسمح بالمرور إلى المجال الأخلاقي يقوم على نوع من المصائب الناتج عن التطابق والتماهي ما بين الأنا المتشكل في الحياة الأولى للطفل وأنا والديه المستبطن عبر قواعد التربية.. ويشير الباحث عزيز بومسهولي في التقديم الذي خص به كتاب الباحث حسن أوزال إلى أن هذا العمل تكمن أهميته في كونه يقدم قراءة جديدة للتحليل النفسي تسمح بالاقتراب من فهم الإنسان الذي يعيش التضارب ما بين انتمائه إلى الطبيعة والمجتمع منشطرا ما بين مبدأ اللذة ومبدأ الواقع.

عبدالعزیز بومسهولي وعبدالصمد الكعباس: الكونية كإشكال للاشتغال الفكري

كتاب "الزمان والفكر" xx هو ثمرة للمجهود الفكري لمركز الأبحاث الفلسفية بالقرب والذي جعل من الكونية آفق اشتغاله الفكري، وينصب الكتاب على تناول إشكالية الزمان والفكر والتقنية كما تصوغها هذه الكونية التي تحسم وجود ومصير الكائن الإنساني، يقع الكتاب في ١٦٨ صفحة ويضم الباب الأول محورا حول ندرة الكائن: المستقبل يتعثر من الماضي " وفيه يجيب الباحثان عبدالعزیز بومسهولي وعبدالصمد الكعباس حول إشكاليات تعريف

"ما هو الزمان" المنظور التركيبي للزمان، "الكائن والندرة"، "الزمن الأيقوني ودعائيه المستقبل"، أما الباب الثاني "في الكائن التقني وقدر الكونية" فيحتوي على سمطين الأول "الفكر والتقنية" والثاني "الانشتار الأنتروبولوجي".

١- يبدأ العالم حين تفتح الصبورة:

"العالم لحظة تدنو فيها الصبورة ممكنة" بهذا التقدير المرهف يفتح كتاب "الزمان والفكر" أسئلته الكبرى حول العالم، ليس كمجموع وقائع، ولا هو أكلي، ولا الفكرة، ولا الوحدة، إنه بمد زمني، وتحديد وجودنا باعتباره انتماء للعالم، مناهة أن نتعد من حيث كوننا "أقفا زمنية تتحرك فيه الصبورة" (١٤) بالتالي التفكير في الزمان آفق طبيعي لتفكيرنا في العالم، وجعل الفكر يفتح على الفضاء الإشكالي المشترك للزمان والتقنية هو بمثابة إعادة الفكر إلى الإشكالي الأنتروبولوجي الذي تتعدد انطلاقا منه الصيغة الجودية التي تضع التقنية والطبيعة والمعرفة في مركب متوتر وغير منسجم" (١٥)، إن الاستنواذ التقني في الزمان، جعل الإنسان أمام صيغة جديدة للكونية تتحقق انطلاقا منه، رغم أنها لا توضع لإرادهة ولا تمثل امتدادا موضوعيا له، إنها كونية تضع المعرفة كقاعدة، وتستوعب الصيغة الجديدة للإنسان وتحرر فيه زمانا "يصير بدوره تقنيا يفيق القدرة الإنسانية" (١٦) وتحول الإنسان إلى ما يتجاوز هو، فالكونية على هذا النحو تختلف الغاية، ولكرس انتحار لكل انتماء تولوجي للإرادة. إن عالم هذه الكونية هو عالم احتمالات تثبت نفسها في آفق غير محدد ولا محدد تشكلت التداخلات التقنية من حيث هي قوى تصوغ سمكات هذا العالم" (١٧). ويتعدد التفكير في "الزمان والفكر" على إلتلاف الغاية، واستحالة الة وانحار الضرورة وبناء الإرادة للمجهول، وهي الشروط التي تحد أنه لم يمد بومسنا إلا أن توجد ونحن مشغولون بالكونية "فالكونية إذن قدرنا".

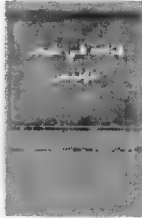
٢- ندرة الكائن:

عن سؤال ما هو الزمان؟ يؤكد الباحث عبدالعزیز بومسهولي أنه ما



سنة ١٤٣٥ هـ

الشعر والتأويل



١- عبد العزيز الموسوي

الحاضر ومعاصرة المستقبل، في المقابل تحرير المستقبل عن الماضي بزوغاً لقوى مضادة تحول دون انسياب القوى الارتكاسية الماضية وطغيانها، يقضي هذا الصراع بين قوى الماضي وقوى المستقبل تتولد ديناميكية زمان لا تماثلية-تتابعية، وإنما دائرية، إذ لا يفدو الماضي عتية في سبيل تحرير الكينونة من أجل المستقبل، وإعادة اكتشاف الوجود يؤكد الباحث بومسهولي يقضي هذا للكينونة المفتوحة. كينونة متاملة تتحول لشكل من أشكال الحقيقة ولا تضع لمعلم وحيد، بقدر ما تكون تعبيراً عن انفتاح الهويات على غيرتها، لتأسيس حوار كوني يكون انطلاقة حقيقية لعولة بدون مركز.

٤- الكائن والقدرة:

يركز الباحث عبدالصمد الكباس على مقولة الكائن احتمالات حدوث لا متناهية " واحتمال الحدوث تكون إمكانية وجوداً لمساوية إمكانية انعدامه، هالكائن ليس كتلة متجانسة ثابتة ولا وحدة متماهية مع نفسها، ليس جوهرها متماهية، ولا ماهية راسخة ولا استمرار لأصل ولا تكرار لنموذج، ولا هو حركة موجهة نحو غاية هي أقصى درجات اكتماله، إنه ليس كثرة تجمع حول مركز، ولا هو نظام، ولا كاية، إنه كائناً في كائن، مجرى احتمالات حدوث، إنه حركة هوران صيرورات وسيلان أحداث تقع وتتم وتحدث في فورية تلاشيها ..

الكائن حركة مؤبدة مشحونة بانقطاعات، وهو ما يفرض في كثرته خارج المفهوم، ويشير المفكر الكباس أنه ليس هناك صيغة أصلية للوجود متعدد سلفاً للكائن، فما دام هو احتمالات وجود وتحققها يتم وفق ما يسمه الباحث بالانهيار المركزي للتحقق، هذا الأخير لا يملك نفسه كتحقق حتى يتلاشى ويترسّخ للتحقق بما هو انتقاء لاستمرارية ممثلة، إذن يضع الانهيار المركزي للتحقق الكائن في صيرورة تامة.

وإذا كانت الزمانية "الإمكان المتاحة للكائن من حيث هو احتمالات حدوث"

يؤكد الباحث عبد العزيز بومسهولي أن البحث عن مفاهيم الزمان في الفكر الفلسفي هو محاولة فهم وتأويل، فهم رؤى العالم من خلال مفاهيم الزمان.

٣- المنظور التركيبي للزمان:

إن فهم رؤى العالم من خلال مفاهيم الزمان وتأويل يسفح الباحث على إعادة تركيب فهم مفاهيم للزمان مما يضعه على محك الكونية، لذلك يقوم الباحث عبدالعزيز بومسهولي في بحثه عن منظور تركيبي للزمان بالمساهمة في سؤال كوني (١٨) وطرح السؤال: تحرير المستقبل من الماضي وتحرير الماضي من المستقبل في هذه المرحلة بالذات، والعالم يبدأ أفق الألفية الثالثة يمد من وجهة نظر الباحث بومسهولي الأنطولوجية سؤالاً صميمياً بوصفه محاولة لإعادة فهم صيرورة الوجود، وتأويل الكينونة في العالم باعتباره كينونة في الزمان. وتتولد ديناميكية الزمان انطلاقاً من تجاوز وقوى وإبداع كيفية تحقيق الواقع الإنساني بوصفه حقيقة، خاصيتها، متضمنة في زمايتها التاريخية بما هي تشخيص لتجاوز أبعاد الزمان الثلاثية، تجاوزاً متجاوزاً يعبر عن بؤرة تؤثر حيوية.

إن في تحرر الماضي عن المستقبل احتفاظاً له بعناصر القوة الحيوية التي تضمنت القدرة على الانتشار في

فترت يكشف عن اختلاف تصورات الوجود والعالم لدى الكائن الإنساني منذ پارمانيديس إلى سارتر من موقع عالم متغير، عالم تطبعه الصيرورة، والتي تجعل وجود الكائن في العالم انشغافاً في تأسيس زمايتها الخاصة أي انبثاثة كخاصية تاريخية، وهكذا ما فتئت هذه الكيفيات يثيرها الباحث بومسهولي تعبير عن مشروعها التاريخي إما باعتباره اتصالاً "مسافراً للحركة" كما هو الشأن عند أرسطو وأفلاطون والحرب كابين سينوا وابن رشد، أو باعتباره "نظاماً للتتابع" كما عند لينين الذي بنى فهمه للزمان على أساس نظرية "أفضل العوالم الممكنة" التي تجعل أحداث العالم المنقاة من "قيل الله حتمية ولا تقع في الزمان"، الفيزيائية النيوتونية أضفت على الزمان والوجود

الواقعي المطلق والمستقل غير منسوب إلى الحركة بحكم أنه لا نهائي وشامل عكس النسبية المعاصرة التي تستلحح بمفهوم الزمان المطلق، واستغنى بصفة راديكالية مفهوم الكون، ومع كائن اتخذ مفهوم الزمان بعداً آخر في الاستطلاح الترنسنتالية، إنه يشكل أساس جميع الجوانب باعتباره معطى قبلياً، ويفنو الزمان مع هفيل المفهوم ذاته الذي يوجد امبريقاً، ومعنى ذلك في نظر كوجيف أنه هو الإنسان ذاته الموجود في العالم.

نيتشه تقدم رؤيته التركيبية للزمان على أساس المود الأبدي تعبيراً عن مبدأ إرادة القوة بما هي علة للمعروف واختلف والمتعدد، بالنسبة ليرغسون أدركنا أن مفهوم الدينامية مرتبط بتجربة الحياة الداخلية ومن ثم فإن ماهيتها هي التغير والاختلاف الذي يفنو أنطولوجياً وجوهرياً، مع هيدغر تحول السؤال عن ماهية الزمان إلى سؤال الكينونة من هو الزمان، فالزمان هو الكينونة، والكائن هو الزمان، وعلى أساس نقد فلسفة الكوجيغو يصوغ ميرولويونتي مفهوماً للزمان باعتباره تركيباً مستجماً الماضي والمستقبل مانحين خاصية جدلية للزمانية بوصفها ثابتاً لا احتفاظاً والتجاوز.

بعد هذا الجرد لمختلف الاجتهادات الفكرية والمصوغات لمفهوم الزمان،



٢- عبد العزيز الموسوي

٦- الرؤية،

«إتلاف الغاية واستحالة الغلة وإنحراح الضرورة وبناء الإرادة للمجهول» تلك هي الشروط التي في إطارها يفكر الباحث عبدالعزيز بومسؤولي والفكر عبدالصمد الكباشي في الزمان والفكر أي الشروط التي تتعدد فيها إمكانيات مفاهيمنا متطوِّرة قانوناً والتي يتكرس فيها منطق وجودنا الراهن المتمثل في كوننا لم يعد بوسننا أن نوجد إلا ونحن مشمولين بالكوني..

• كتاب من المغرب

الروايات والرابع،

• «حكمة العباديين: أنطولوجيا الحاضر» ترجمة وتقديم حسن أوزال - منشورات مركز الأبحاث الفلسفية بالمغرب / سلسلة أبحاث فلسفية - ط١/٢٠١٤ - دار ويلي للنشر - مراكش - المغرب.

• المقالات والدراسات موضوعات الترجمة: André comte sponville «Présentations de la philosophie» Ed abin michel 157-112 PP 2010-2011 SA

The Foucault Reader - Paul Rabinov - 1981 - Pantheon Books New York
CF. Magazine Littéraire Dossier - Numéro-avril 1981-1977 Foucault - n. épuisé.

• Berlinische Monatschrift - / شهرية ألمانية. Magazine Le point n. Magazine littéraire Les épicuriens - n. 1170-1171 - 1977-1978
• Magazine littéraire n. 1170-1171 - 1977-1978.

• ١- «حكمة العباديين: أنطولوجيا الحاضر»

نفس المرجع من ١١.

٢- نفس المرجع، ص ١٢.

٣- نفس المرجع، ص ١٨.

٤- نفس المرجع، ص ٢٠.

٥- نفس المرجع، ص ٢٥.

٦- نفس المرجع، ص ٩.

٧- نفس المرجع، ص ١٠.

٨- نفس المرجع، نفس الصفحة.

٩- نفس المرجع، ص ١١.

١٠- نفس المرجع، ص ٥٣.

١١- نفس المرجع، ص ٧٢.

١٢- نفس المرجع، ص ١٢.

١٣- نفس المرجع، ص ٨٦.

• الزمان والفكر عبدالصمد الكباشي
- عبدالعزيز بومسؤولي، أبحاث فلسفية - منشورات مركز الأبحاث الفلسفية بالمغرب، دار القنطرة - ط١/٢٠١٤ - ص ٧١.

١٤- المرجع نفسه، ص ٥.

١٥- نفس المرجع نفسه نفس الصفحة

١٦- نفس المرجع، ص ٦.

١٧- نفس المرجع، ص ٧.

١٨- «سؤال كوني طرح ضمن مسابقة جوائز الألفية العالية ١٩٩٨، ص ٤٦.

١٩- نفس المرجع، ص ١١٤.

محك يواجه الفكر الفلسفي المعاصر هو محك التقنية باعتبارها تجسيدا لاكتسافا للتأخرية، ومنع هذا القل كفيلا ومحفز لاكتشاف العدم حينها سنكتشف عن الكينونة والحرية، وما دام الفكر تجاوزاً فعلاً وفضح كل ميتافيزيقا تتحول الى تيولوجيا جديدة ملقطة للإنسان فإنه يتشغل باحتلال تيولوجية التقنية وانتشارها بوصفها نزعة توحيدية يقينية، وهنا ينزلق الكائن نحو ميتافيزيقا مهيمنة، تتلاشى فيها قدرته على إنتاج التفكير المتماثل والفاعل.

وإذا كان التساؤل تحرير الفكر من التشيؤ، فإن مهمة هذا الفكر عدم الاستسلام الكلي للتقنية، من هنا ضرورة استعادة مفهوم الفكر كأعلى قيمة مؤشرة على الوجود، فكر يقتضي هذا الوجود الخافض فيه، وبالعودة الى سؤال ما ذا تبقى للفكر في عصر التقنية؟؟ كشف من الكينونة المهددة، نسهان ميتافيزيقي بلغ ذروته مع التقنية. ولكي يستطيع الفكر تحقيق وحيته المرجوة، فعلى الكائن فهم لعبة الوجود من خلال ربط علاقة مع الوجود التقني، علاقة ستمكن الفكر من استعادة قواه الفاعلة لممارسة مهمة الفهم. كي يتفهم الكينونة أن تقف خارج المنطق التقني منفلة من الاغتراب عن الوجود في العالم التقني الذي يشهد يوماً عن يوم توطيده الميتافيزيقي، فالتقنية أعلى تجلي لاكتساف الميتافيزيقا، وينتهى الباحث بومسؤولي الى غلب الفكر بدون إقامة جوهرية، مقترين في الإقامة إن لم يستطع تحقيق القفزة التي تمكنه من فهم لعبة الوجود الناتجة عن عدم فهم الكينونة التي تهيم عليها التقنية.

الباحث عبدالصمد الكباشي يتحدث عن الانشطار الأنترولوجي كوضعية وجودية التي تنقض فيها الوحدة الغائية لكل من الوجود والمعرفة، والتي تصبح فيها قدرة الإنسان على المعرفة معقل أكبر خطر يهدد قدرته على الوجود، وعلى قاعدة هذا الانشطار سيتحدد مستقبل الوجود الإنساني بكامله (١٩) إن انشطار الكائن وإرادة النظام هما إحدى معالم الانشطار الأنترولوجي الذي تجسده التقنية كعملية عينية لتوتر واستحالة وحدته، أي التوتر الحاصل بين المعرفة والوجود. هي انشطارها لذات.

والذي يفتح تناهيه على لا نهائيته. لا نهائية الكائن لا تتحقق إلا من خلال تناهيه، فليس الزمان هو إمكانية التعاقب المؤطرة للكائن، كما أنه ليس صورة محضة للملكة مرضية، إنه افتراض مبهم الذي يرمي إليه التناهي، إنه صيرورة التعميد التي يحدثها الانهيار المركزي للتحقق.

وبما أن الكائن هو احتمالات حدوث، ومن حيث هو كذلك فإن الزمان فيه تنهايه احتمالات الحدوث بحكم الانهيار المركزي للتحقق، وبذلك لا وجود في الكائن لتقسيم ثلاثي ماضي حاضر مستقبل. إن ما يسمح به التناهي هوئرة الكائن، إنه الوجود من خلال الانعدام، فهذه النزعة هي التي تؤسس جدة الكائن، فهو دائماً مغاير لنفسه، فالندرة معطية الزمان للكائن، إنها الأثر الأكثر عينية للتناهي الذي فيه يتخذ وجود الكائن حصيلة لتشتت احتمالات حدوثه، لانهياره وتلاشيته وتناهيته، أي ما يجعله استحالة نفسه الدائمة، هذه الاستحالة ذاتها التي منها يحافظ كل نفسه كإمكان.

في فصل خصه الباحث عبدالصمد الكباشي لمسألة الزمن الأيقوني وغمائية المستقبل، تأكد على أن العولة تعتمد كرهان خاص لها على «بداية» العالم الذي يتجه بوتيرة واحدة بفايات موحدة، العولة كصيرورة تسييم العالم وفق نموذج اقتصادي معقد، أفق مشروعها مرتهن بإنجازات الثورة الإعلامية. وفي نقد الإعلام الذي يحترق الصورة التي يجب أن يظهر عليها العالم، احتكار أيضاً حق توزيع أدوار الضحية والقاتل، وحق خلق الآلهة، آلهة اللحظة واغتيالها.. وفق إرادة الهيمنة.

وإذا كان الزمن الفلسفي الحالي زمن الاختلاف، فإن مسطرة الإعلام تؤشر على مفهوم عكسي لكل هذا تجعل العالم موضوعاً للنفث الشمسي للوحدة والتشبيك والنمذجة، عالم الأيقونة، والتطابق والوحدة، أفق هذا الإعلام إيدان بتدمير وشيك للاختلاف وفي ذلك بلوغ أفق آخر من خلاله تلوح دوضائية جديدة عليها يقع رهان العولة..

٥- الكائن التقني وقدر الكينونة،

في هذا الباب يشير الباحث عبدالعزيز بومسؤولي أن أخطر



إضاءة

جبل البشرى

د. راشد عيسى

تعالى معي تنسلق جبل البشرى. لأحفل بك كما ينبغي لبحر ظمآن أن يحنفي بنهر دافق. فقد آن الأوان لأن نقرأ كتاب روعي وأقرأ كتاب قلبك... أن أن أخبر سنيني للماضي في خزانة النسيان. وأعيشك ولو ساعة واحدة تغني عن زماني القادم للماضي خديعة. للماضي كذبة واضحة لم يعد لها وجود منذ شريت ورودي الذابلة من ماء حنانك المقدس. ومنذ قدمت صلتني بإرشف أحراني لأختبي بعينيك مثل دموع سميحة.

تعالى معي تنسلق جبل البشرى. ونلذ بمغارة نبوية لا يكون ثالثنا فيها إلا الحبة الزورانية والبوح السماوي... ولأنثها بهديل اللوعة وصهيل النظرات وحديث الأصابع. وأهات الحنين الأبدى نذوب معاً فأشرب ندائك وتشرير رحيقي... فكم أحتاج الآن لأكون طفلاً يليق بأموثك الشجرية ويتعلم في مدرسة روحك الجيتانية أجدية الحياة. ويبني بين غصونك الخانية الدائبة عشاً لعصافير الشتاء.

تعالى معي تنسلق جبل البشرى لتكون قريبين من مجرات النجوم التي تنابنا. ومراعي القمر الذي يدعونا لحضور مهرجان الشوق العلواني السامي. هناك على قمة ذلك الجبل المتخوف سنقتسل بضوء الصباح. ونلبس قمصان الغيم. ونتناول فاكهة الحلم ثم ننام على سرير الشفق.

فمن أي كوكب ديتي محيط علي أيها النعمة الفردوسية. كنت أظنني منذ تخليت عن قلبي وتغلى عني منذ ملايين السنين. أن قلبي صار حجراً صوانياً منسياً على رصيف الأمل اللدجج. ما به اليوم يخض زهبر ويورق ويصبح زهر كاميلا معلقة على جبيلك؟ ما به اليوم يتحول إلى حمامة تعشش تحت شالك؟ ما به اليوم يصير عصفوراً استورياً يحدنني عن جمال الكون وعن فلاتك العجربة؟ ولماذا في هذا الوقت حميداً يهديني وسام الخيرة ويعيدني إلي بعد أن ضعت مني طويلاً!!!

تعالى معي تنسلق جبل البشرى. فمنذ هطلت على أتحائي. ومنذ أيقنت أنك سيدة الحلم الأخير الخالد. لم يعد لي حق بالبحث عني إلا لأقدم قلبي لربناً لسرارتك. وروحي سراجاً لحداثتك. وأجعل قصيدي يستأنس لطفتك وضحكك وخطوتك... فأنا لا أريدني. لي بل لأهيك شهقات ينابيعي وإقامات سفني. وأمتد... أمتد فيك حتى أبغ منتهي وأرتل أنفاسي بين يديك أيها القديسة الفاخرة. سأعزف لك بفيثا هيامي أغنية الأبدية. فأنت أولي بأنغامي. أنت أحرى بالذي لم يقله التواصي.

يا سيمتي أختصر الحياة بيسمكتك. فحين تبتسمين تفتح زهر اللوز على فمي. وتسمع عيناى أجمل سمفونية عزفا حفيف الياسمين البري... معك لا غير أحسن أنني أستحق الحياة وأن الرب يحميني. فمنذ عرفتك لم يعد في العالم فقراء ولا لصوص ولا مدن خائفة من الموت. وحين أكون معك لا أحتاج إلى شمس وهواء وحواش وجوارح. فمن أنت يا من غيّرت عادات الفصول وأخرجت أخلاق الطبيعة. ولست عتقارب الساعة. وأعدت للمكان مكانته للسلبية؟

سأنتظرك حتى آخر وردة في دمي. وحتى آخر سنبلة في حقول المنى. سأنتظر حتى تجيئي من أول الرعد أو آخر المستحيل.

" فلا تأخذيني على قة حلمي الكبير "

ولا تفهميني على أنني أحرق للعاء

بالنار لكن عذيني على قة قلبي

تماماً. تماماً كما يغرق الطفل بحراً

بكوب صغير..

ولأن الماء عطاء طبيعي فإنه وراء انتشار الخضرة واجتماع الناس وتهذيب النفوس والأحاسيس والأذواق، وايضا تربية الحيوان، وكل هذه تم تناولها سواء في المغابر العلمية أو في المدونات الأدبية والأعمال الفنية.

- إن موضوع العلم هو الكائنات الحية وسلوكياتها، وهذه لا تكون ولا تستمر بغير الماء

- أما موضوع الأدب فهو معالجة ووصف وصياغة ما تأتته الكائنات التي لا حياة لها بغير الماء

- في حين أن موضوع الفن رصد واختزال ما هي الطبيعة والإنسان وكلاهما لا حياة فيه بغير الماء

ولكن للماء مصادر، نل أهمها المطر والبحر والأنهار والينابيع (العيون)، وبصورة أشمل وأوسع فإن مصادر المياه هي: المطر والتلج والضباب واليزد والعيون والجداول والشلالات والأودية والأنهار والبحار والمحيطات والمروج والبحيرات...

كانت مصادر المياه مواضيع للخلق الفني، وهي عموما مواضيع للفن بمختلف مجالاته: فكم من لوحة موضوعها الطبيعة، حيث السماء بزرقتها ونجومها وشمسها وقمرها، وتكافئ السحب فيها، وكم من لوحة

الماء، موضوعا للفن



(وجعلنا من الماء كل شيء حي إقلا يؤمنون)

الشيخ الفيلسوف

أحمد الصولي

يظل الماء من أهم مصادر الحياة في هذا العالم، حيث أن ثلثي (٣/٢) سطح الأرض تشغله البحار والمحيطات ناهيك عما في جوف الأرض من موارد مائية وبحيرات ومجاري التي تحتل كميات كبيرة من الماء الصالح للشرب، وللحياة مستويان متوازيان، الأول مادي والثاني روحي؛ فالأول يعتمد على الغذاء وما يساعد الكائنات الحية على النمو والاستمرار في الحركة والثاني ما يبعث في النفس الانشراح ويحثها على التمتع بمباهج الجمال واللذة وتطور الذوق. وكلاهما متلازمان إذا اختل أحدهما حدثت اضطرابات في حياة الكائنات وخاصة الكائن البشري.



فيها، ويقف على قدرات صانها وما اكتسب أو وُهب من إمكانيات الحلق والتميز.

الماء ينبع الهام

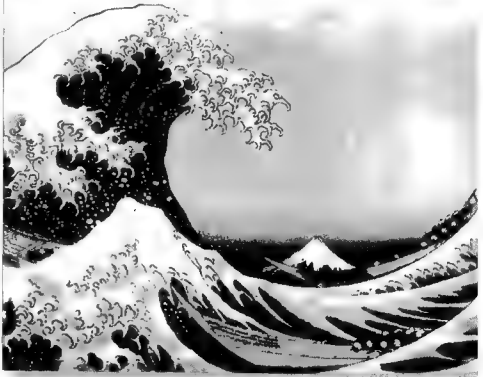
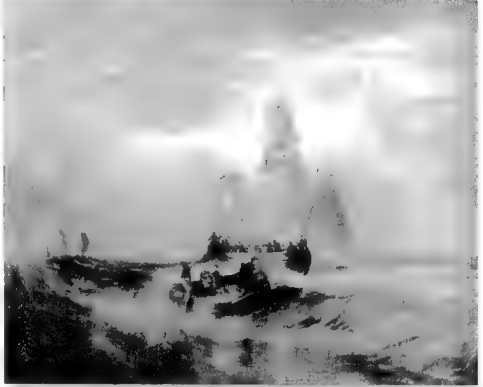
والماء منبع للخيال والأعماط،
تفنى به الإنسان موسيقى،
وترجمه شعرا، ورسمه فنا، ونال
قداسة منذ الأزل، وحيث وجد
الماء ظهرت آيات الجمال، وهذات
النفوس، وأصبح بإمكان الكائن
البشري أن يخطط للمستقرار
فالمدينة فالتطور، وحيثما لاحت
الخضرة - شجرا ونباتا - فذلك
دلالة على وجود الماء، وبالتالي
فإن الإحساس يشعذ باتجاه
التصوير شعرا وموسيقى والتشكيل
الإبداعي للمشاهد رسما.

يتنزل رسم حالات المياه ضمن
رسم الطبيعة الذي تطور مع
الانطباعيين الجدد في القرن
١٩ بزعامة سورا Seurat وهم
الذين كانوا يمارضون الانطباعية
أكثر مما يكملونها، فهم يملكون
على استعادة الظواهر الضوئية،
لكن ما يعمله موتي Monet
بالحدس، ينفذونه هم بطريقة
منتظمة، متقنين بنظريات اللون
التي وضعها العلم في تلك الآونة
بدرجة متناهية. فالانطباعيون
يعتبرون أن الظواهر الضوئية
والجوية أشياء لم يتمعن فيها
الناس بالقدر الكافي، فعمدوا
إلى تقييد أعمالهم سنة ١٨٧٠
في الهواء الطلق كي يتمكنوا من
تسجيل الظواهر بشكل أفضل
وللتجاوب الأشياء التي يرسمونها
على لوحاتهم مع حقيقة الأشياء
المرئية، ورفضوا مواضيع
التصوير المعترف به رسميا
ليصوروا المراكب الشراعية في
أرجنتوي والفيضان في بورمارلي
والعربة في لو نوسمين أو حفلة
راقصة في طاحونة لانجايت في
باريس.

فإذا كان رسم المطر، وما عليه
السماء من تكاثف السحب وما
ينشأ على الأرض من بركة مائية،
وما يحدله البرق من شروخ ضوئية
في جدار الضباب أو الظلام ليلا،
يعتبر من صميم رسم الماء، فإن
نحت تمثال من الثلج أيضا يتنزل

تحرك المشاعر وتدخل على النفس
حالات متغيرة إيجابا أو سلبا، لكن
المتلقي الفاعل عادة ما يقف منها موقف
الفاحص المتأمل لتعديد عناصر الإبداع

موضوعها هطل المطر والعواصف التي
تلعب بخيوطها سواء على سطح البحر
أو في مجمعات الماء، وما ينشأ فيها
من دوائر مائية، تتحول إلى مشاهد





ضمن سياق إبداعى أصابه الماء. ويما أن بعض مصادر المياه ذات نفع أكيد للكائنات، فإنها أيضا يمكن أن تكون حائلة مصائب. فكما يكون المطر غيثا، قد يكون طوفانا جارفا يأتي على الأخضر واليابس، وكما يكون النهر مصدر نماء وخصب فإنه يكون أيضا مجلبة للدمار بفيضانه وهيجانه. كذلك البحر بكل ثرواته من الأسماك والطاقة وغيرها فهو حمال مصائب لما يحدث فيه، سواء عند الهيجان أو حال تعطب المراكب أو ما يحدث على شواطئه أثناء السباحة، فهذه الأحداث وغيرها ذات تأثير مشوب بالتوحيش والاحتمالات حينا، ومقتن برغبة في تحويله إلى أعمال إبداعية يجسد فيها المبدع أقصى حالات الانغماس، مما يجعلها تختزل لحظات الوعي بها وإكسابها عمقها الإنساني والتاريخي وحتى الاجتماعي والسياسي.

هذا التوحيش وهذه الاحتمالات وهذا السياق الدلالي لابد أن يتحول لدى المبدع إلى أعمال تحمل من التعمير - إيهام وتصريحا عبر تشكيل المعاني وفق اللغة المبرها - ما يُعجز أو يُصدم أحيانا. كل من حالات الماء، وفي أي مجال فني، هي نبع إلهام للمبدع، يجد المتلقي فيها بديعه نواقد يطل منها على أعماق حصة وحالاته النفسية وردود فعله تجاه ما يحدث.

تجربة الماء



يتغير شكل الماء، ويتبدل وفق العوامل التي تحولته أو الأشياء التي تتمسك فيه، هو منذ لا شكل ولا لون ولا رائحة ولا طعم له. فبغير الماء كرمز للخصب الذي تجده في كل الأساطير وكل الأديان، منه تتولد الكائنات والأشياء. ويمتلك الماء فضائل شفاثية حيث تتمتع أصناف من المياه بظواهر مميزة، قادرة على شفاء الأجسام. وهو سبب من أسباب تغير الحياة على الأرض، من ذلك أن طوفان نوح كان حلقة مهمة لتأسيس حضارات جديدة.

بين التولوجيا والدين

يعتل الماء موقعا مركزيا في جميع الأساطير التي عرفتها الأديان. ففي التولوجيا اليونانية نجد إله البحر بوسيدون Poseidon يحظى بقداسة

"حركة الماء في فيلا أمت" وهي قطعة تعزف على آلة البيانو. ويشكل الماء في كل أشكاله (المطر والنبع والوادي والبحر...) المؤلف الموسيقي ديبوسي Debussy نبعاً هاماً للإبداع. تدن إليه عديد الأشعار الموسيقية التي منها: (انعكاسات في الماء، وحديقة تحت المطر) إضافة إلى تجربة سنغونية بعنوان: البحر. من هذا التقارب بين الماء والموسيقى أنجزت تحف أخرى منها حورية البحر لموريس رافال Maurice Ravel.

أغور الفنون التشكيلية

لم يكن الماء نبع إلهام للموسيقين فحسب، إنه ملهم حقيقي للرسمين. بعض الرسامين من عصر النهضة مثل بوتشيلي، حاولوا إظهار جودة الماء بطريقة رمزية ومجازية (من ذلك مثلا لوحته لآلة فينوس). ثمة آخرون اهتموا بلقاء في حد ذاته: هوكرزاي في (الموجة الكبيرة) ولويرنر في (عاصفة) تلججة في البحر)، الذين حاولوا بأساليب مختلفة، تقديم أعمال تجسد الماء وهو في حالة حركة. أما كلود موني فيبقى رسام المياه الساكنة. ففي عديد اللوحات حيث الماء ينطلي كل الأشياء، اشتغل موني بتقديم تدفق حركة الضوء التي تتراعى في الانعكاسات الظاهرة

عالية. أما ابنه تريتون Triton فهو إله المواصلات والزلازل. وفي الأديان التوحيدية فإن للماء ارتباطا باله. في العهد القديم (التوراة) l'ancien testament هو الأداة التي يعاقب بها الإله (الطوفان) أو ينجي (ممر البحر الأحمر). تبنى العهد الجديد (الأنجيل) le nouveau testament رموز الكتابة القديمة. المسيح الذي سيمسى من طرف يوحنا المعمدان في مياه الأردن، بينما حلقة زفاف قانا واستحالة الماء إلى جمر تظل الأعجوبة الأولى للمسيح. أما لدى المسلمين، فإن النبع الذي تجر وشرب منه إسماعيل بن إبراهيم الخليل وزوجته هاجر ماء زمزم، فإنه ظل يحظى إلى يوم الناس هذا بقداسة الكمية المشرفة، قبله المسلمين. وقد ذكر الماء ثلاثا وستين مرة في القرآن الكريم، في سياقات مختلفة.

الموسيقى

برزت الطبيعة كنبع الإلهام مع الرومنطيقية، إلا أن ليمز Liszt هو الذي أسهم في إدخال الماء في الموسيقى، مستوحيا إياها من نوافير وحفشيات وأحواض فيلا Este الموجودة بتريفولي قرب روما) وليمز هو الذي ألف قطعة موسيقية بعنوان



البحرية، وتطور الملاحية والصيد، اهتمام المبدعين بالبحر وحالاته.

إن الأعمال الفنية التي تتناول الماء إنما تقدم وصفا للوضعية التي عليها حالة الماء سواء كانت شلالات وبحيرات أو بحرا أو نهرا أو ما عداها. والذي يلفت في أي رسم للماء هو تلك الحركة الضوئية التي تتداخل أو تتناوب مع الظلال لتكوين لحظات رائمة من المنة أحيانا، وقد تدخل حالات اضطراب نفسي إذا كانت متضمنة لمس مثل غرقى البحر أو تسونامي. ولكننا في كل الأعمال لا نصور أننا أمام أعمال تنقل ما حدث، وإنما هي أعمال تترجم الواقع إلى تعبيرات نفسية وأحاسيس تجاه ما حدث، وهذا يحدث حتى مع الكاميرا التي تنقل الواقع ولكن من زاوية يختارها صاحبها لتقول بعض أحاسيسه، ذلك لأن الكاميرا مثلما هي تعلن، فإنها تخفي أيضا، فاقطاع جزء من الفضاء هو الأهم في نظر المصور، إذا ما وضع في سياق آخر، قد ينتج دلالات تكون عكس السياق الذي وجد فيه.

وسواء كانت اللوحة مشهدا ما أو مقطعا من مشهد، فإن الاهتمام ينصب على فكرة أو حالة محددة يستخدم المبدع طاقاته الإبداعية



سرف الغرب رسم الجاري المائية وخاصة الأنهار التي اهتم بها الفنانون في بداية ظهور الرسم المسندي ثم جاء رسم البحر الذي اتخذ أشكالاً عدة من حيث تناولاته. واتخذ رسم البحر مظهرين اثنين من خلال تقنيتين اثنتين: التزيين والإيهام، وجاء بعد رسم المشهد والبيوتريه والطبيعة الصامتة في الرسم المسندي الغربي، فكان ذلك ذا عناصر خاصة، تاريخيا واجتماعيا واقتصاديا، من ذلك أن شتت الحروب

من خلال الأعشاب. وبما أن الرسم إبداع غربي بالأساس، فإن الوثائق تشير إلى أن المواضيع الدينية هي التي سيطرت في البداية على عالم الرسم في أوروبا. وقد تدخلت الفلسفة لتمييز بين السامي في الفن وضده، وبين الحكمة والعقل من جهة والزيف من جهة أخرى. ومعلوم أن الغرب نفسه هو الذي قسم حياة الإنسانية إلى ثلاث مراحل: اللاهوتية والميتافيزيقية والوضعية.



يتخذها منطلقاً وموضوعاً، ليؤسس من خلال خصوصياته الضوئية والانعكاسية وتحوالاته اللونية.

يبدو محمد البعتي كأنما يبحث عن حالة يعينها يريد اصطفاها، من بين تفاعلات الوهم والتخيل والحلم، تطوح به اللامع فلا يسكنها، وتمضي به أسراب السراب فيقطع منها ما أمكنه. فإذا الناتج تلك الوحدات اللونية المؤكدة صراخ الوعي وتشنجات الأحاسيس، ولذا الصمت يتغلغل في الأشياء ضجيجاً حياً وإيقاعات لا تسمع إلا والعيون مغمضة. فهل تتم دراسة هذه الأعمال، وما يتوزل في سياق رسم حالات الماء في أعمال فنانها، للوقوف على العناصر التي تميز تجربتها، لتبين ما إن كانت حققت ما يرتفع بها إلى مستوى العالمية، من حيث قدرتها على إبراز الخصوصيات الوطنية ؟

التجربة الكندية

لعل أهم تجربة في هذا السياق - الماء، موضوعاً للرسم - حدثت في كندا، ولكن بتقنيات أوروبية أول الأمر، وتحديداً على أيدي فنانين بريطانيين انجذبوا إلى الماء والقراب، أي المشهد الطبيعي عموماً كمواضيع للرسم وذلك سنة ١٧٥٩، نذكر منهم توماس دافيز T. Davies الضابط البريطاني الذي يعتبر من بين الفنانين الأكثر إبداعاً وتشهد قماشته على إشارته لجاري المياه والبحيرات والشلالات، وتتميز أعماله بإشراق لوني صادم وكمثال على ذلك لوحته: 'مشهد من الجزء السفلي لمناظر ماء وادي سانت آن St. Anne قرب الكيبك'.

أعماق البحر. في المرحلة الثانية بدأ الفنان يتعمص روح حضارة خلدت إلى الراحة بعد أن ملأت الأرض عطاء: ألا وهي حضارة قرطاج. لكن الفنان رؤوف قارة، وهو يلامس عناصر تميز هذه الحضارة، يتصل ببحالات تدفقها الإبداعي المؤسس. وقد تميزت أعمال رؤوف قارة خلال هذه المرحلة بعمدين رئيسيين: الأول تشكيلي، والثاني تيميري.

أما المرحلة الثالثة، فقد تميزت باكتشاف الرموز الحضارية للفينيقين والرومان والبربر، أي الذين التقوا على أرض تونس أو مرواً بها، وصولاً إلى بقاياها الجاثمة في قاع البحر، والمتصلة في مواد مختلفة، منها الأوعية الطينية المشهمة. إنها حضارات المتوسط تتجاوز وتتجاوز عبر تلك المخلفات، وقد برزت فكرة الأنواع كاهضل إمار لهذا الحوار، فكانت امتداداً للمشروع الفني الأساس: إبداع حالات البحر واكتشاف مكوناته وأسراره.

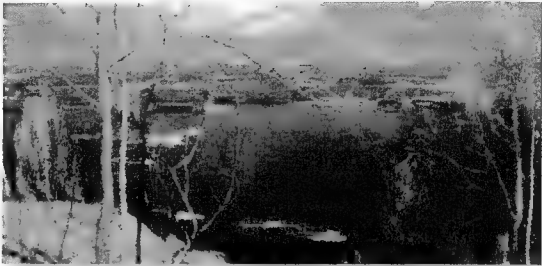
أما محمد البعتي فيمتثلهم من عناصر ماله الإبداعي لحظات تيميرية تصل حد السريالية أحياناً. وهو يمتد أسلوب الطبقات المتراكبة صلب الألوان ويتقنيات التشاف أو الشفافية، حيث يمكن للرائي رصد أكثر من عنصر أو جزء من خلال أجزاء أو عناصر أخرى يفضي بعضها إلى بعض، ليتشكل منها وعبرها وفيها عالمه الفني. وهذه التقنية تنأى عن السهولة وتتوسل بالجهول بحثاً عن حالات إبداعية مختلفة. ولئن كان أهم مجال تتشكل فيه حالاته المبتعة هو البحر، إلا أنه

وقدراته التقنية وما أوتي من الإدراك الحسي لاختيار مزج الألوان الملائمة حتى تكون رغبته تلك مجسدة في ذلك العمل الذي يتجزء. والعمل الفني لا بد أن يتضمن معنى أو فكرة أو سباقاً وجدانياً يمكن للمشاهد أن يتفاعل معه، وأن يشعر بتميز الفنان البديع عن سواه من خلاله. وهنا طبعاً نستثني حالات النوضى التي عليها عديد الأعمال التي لا تحمل أي دلالات ولا يستطيع صاحبها أن يطلق عليها عنواناً محدداً أحياناً.

من التجربة التونسية في رسم البحر

واعتقادنا أنه لا يوجد مبدع، في أية حضارة، لم يتناول موضوع المياه في أعماله بنسب متفاوتة، لكن لا توجد - في حدود اطلاعنا - تجارب ركزت على حالات الماء باستثناء البحر. ويمكننا هنا أن نشير إلى تجربتين مختلفتين، تناولتا البحر في الفن التشكيلي، لفنانين تونسيين هما: رؤوف قارة ومحمد البعتي. تتناولهما هنا بلبجاز، شديد، ولأن أراد توسماً أكثر فليبد إلى بحثاً حول: البحر، ماوما للفنان التشكيلي الذي حاولت من خلاله الفوس في أعماق تجربتهما.

قد عرفت تجربة رؤوف قارة ثلاث مراحل، تعتبر المرحلة الأولى حتى الآن هي الأطول، بل لها الأسامية. لقد تدرس بمعالجة حالات البحر في هندوته وثورته، في ألوانه وأفقته، في مركابه وبواخره، في شواطئه وورشات صناع المركاب وإصلاحها... عايش مصارعة البحارة لأهواله، فرسم كل ذلك، ونظرة لا يتوقف عن استجلاء



كل فنان له لمسته، كل من أعضاء الفريق انتهى إلى الارتباط بمنطقة من مناطق البلاد. وكان آخر معرض لـ "مجموعة السبعة" سنة ١٩٢١، فقد قرر أعضاؤها أن يذهب كل منهم إلى منطقته، مؤكدين بأنهم يفسحون المجال لحركة أكثر اعتباراً، حيث نشأت مجموعة جديدة تدعى "الفريق الكندي للرسمين" ولكن ثمة اعتقاد بأن أعضاء "مجموعة السبعة" قد اعتبروا أن سمعتهم قد تضررت، باعتبارهم تحسوا للكنديين صورة جديدة عن وطنهم، لم تقنع الفنانين الذين يريدون إتمام نفس المهمة، ولكن الفريق الجديد، بتوجيه من مرشده تسمير Lismer وجاكسون، اضطر لمواصلة البحث الذي شرع فيه "فريق السبعة" في محاولة لتقديم البانوراما الكندية بصيغ بليفة.

• كاتب وشاعر من نونس

الهواش

- (١) الفن في القرن العشرين: جوزيف اميل مولر، ثر. مهلة فخر الخوري، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي - دمشق، ١٩٧٦، ص ١٤
- (٢) مجلة عمان، الأردن، العدد ١٢٨
- موقع فون
- موقع اتحاد كتاب الانترنت العرب
- (٣) من بين هؤلاء نجد توم تومسون Tom Tomson لاورين هاريس L.Harris و جاك A.T. Jak و جاك J.B.H. MacDonald فريديريك هاليري F.H. Valery آلجر ليسمر A. Lismer فرنك جونسون F. Johnson و ريتكين F. Carmichael كينيكايا Site Internet CANADA) ٤

الفنانين، فإن توم تومسون الذي يعتبر جدها ماهراً ورجل الأخشاب، جلب اهتمام الآخرين بالمناطق المتوحشة. وهو بالنسبة للفنانين الآخرين مصدر إلهام. وفي وعي كثير من الكنديين تبقى الأعمال المسماة: "بصورة الشمال" (١٩١٤) و"وادي الشمال" ١٩١٤ و"أنهار مفاجئ"، تبقى رموزاً عظيمة للوطن.

في البداية، هُجِمت أعمال فريق السبعة بقوة، بسبب ما اعتبر تسخفاً حملته إلى المتلقي، وقد اعتبرها بعض المعلقين "إمالة للأخلاق الحميدة". كان دور النقاد هو لغت انتباه الجمهور إلى إبداع الفنانين الذين، شيئاً فشيئاً، وجدوا تسامحاً من الكنديين. ولم يمر زمن حتى أصبحت تلك الأعمال بمثابة التعبير عن الروح الوطنية. اضطلع الفريق تسامحاً بنهضة شمال كندا باعتباره ملكة الفنان والباحث، بشرح مشاهدته وإعلاها معنى ودلالات. وفيما يلي ما كتب جاكسون في موضوع منطقة ألغوما Algoma:

"بما أن المنطقة توجد على خط تقسيم المياه، فهي تضم عدداً كبيراً من البحيرات، بعضها لا يوجد على أية خارطة. لذلك أسفنا لها أسماء. فالبحيرات ذات المياه اللازمة أسندت لها أسماء شخصيات نعتز بها، مثل توم تومسون وماك كالكوم، بينما أعطيت البحيرات المستقيمة المشوشة بممرات الأيائل الكندية، أسماء النقاد الذين قدحوا في أعمالنا".

في بداية الثلاثينات من القرن ٢٠، كان للفريق رصيده من المشاهد المرسومة بالجهات الأربع من البلاد.

أما جوزيف ليهاري J. Légaré فكان أول الكنديين الذين ابتعدوا شيئاً فشيئاً عن تقاليد العالم القديم وهو أول من رسم مشاهد طبيعية على الزيت، وتمثل لوحته "شلالات وادي سانت شارل" (نحو ١٨٤٠) تجديداً في تاريخ الرسم الكندي. أما ويليام أرمسترونغ فقد جسّد في قماشاته مشاهد عديدة من شرق كندا، أهمها البحيرات ومجاري المياه، وكذلك بول كاي P. Kane الذي وضع مخططات لأودية ومساقط مياه ومشاهد من مجاري الماء وهو أحد الرسامين الأكثر شهرة في القرن ١٩ من حيث تقديم مشاهد من الشرق الكندي.

مجموعة السبعة

في سنة ١٩٠٠ شهدت كندا شكلاً تعبيرياً جديداً حمل معه رفض التقاليد الأوروبية ومباشراً ببرزوغ فن يمثل الشخصية والروح الكنديتين، متحرراً من التقنيات القديمة للرسم، لقد أنتجت أعمالاً رائعة وقوية، لا تقتصر على تقديم الواقع المجرد، بل تترجم المشاعر والانطباعات. هذه الأعمال لها غالباً كموضوع الزخرفة الطبيعية للأنهار والأودية والبحيرات والجداول. يوجد في طليعة هذه الحركة فريق من الرسامين الذي برزوا بأعمالهم التي تمثل وحدة ما. عدد منهم يشتغل بنفس الرسم في الطابعة الحجرية، في حين يلتقي الآخرون بالجمهور بمناسبة المعارض أو في شركات الفن. في حديقة Algonquin التي هي الموقع المفضل لهذا الفريق من

أحد أهم المصادر الأساسية للفن الأوروري القديم

القناع الإفريقي

إيماءات ومزج بين الحياة والموت

عاري العيم

عرفت الأفئمة التي سادت منذ خمسة قرون، قبل التاريخ بزمانٍ معدود، واعتبرت جزءاً من الحياة الاجتماعية والروحية للمجتمع الإفريقي.. وكان الهدف منها، هو تخليد ذكرى الإنسان، أو حتى الحيوان، أو لتمثل روح الأجداد الذاهبة إلى الأعلى، والمتحكمة في قوى الطبيعة الجبارة، من ريح ومطر وفيضانات... ولواجهة الأرواح الشريرة، والحيوانات المتمثلة في وحوش القابة وكائناتها الأخرى... وسمى الإنسان الإفريقي عبر القناع الذي ينجو حيناً للغموس والإثارة، وحيناً آخر للتخويف وإيقاع الرهبة في قلوب الناس، إلى قهر تلك القوى والتعبير عن منظومة أفكاره.. وحاول الإجابة عن الأسئلة الفلسفية الكبرى المرتبطة بالموت والحياة...



ومكذا كانت الأقنعة، طبقاً للتقاليد
الضمنية وسهلة بين عالم الأحياء
وعالم الأموات، لأنها تمثل في نظرهم
الطوطم الذي يحمي القبيلة من جانب،
كما تمثل أرواح الموتى الأفريين، حماة
القبيلة وأفرادها من جانب آخر.

لقد كان للأقنعة في كل هذه دور
رئيسي، لذلك لا يمكن مقارنة الفن
الإفريقي بالفنون العالمية، إلا من خلال
استيعاب تاريخ الفن العام، وتفسير
تطوره وتفرعاته، في ضوء الحاجة
البشرية إليه، حيث يتأكد الفن دوماً
كضرورة معبرة عن تطور وعي الإنسان
المرتبط بعمله في مواجهة الطبيعة
ومعركته في سبيل البقاء.. لذلك ارتبط
الفن الإفريقي مثل أي فن بدائي آخر
بالمظاهر الرئيسية للثقافة الإفريقية
كالأساطير والشعائر الدينية والمجتمع
والاقتصاد والسياسة..

فما هو هذا الفن؟

وما هي خصائصه ووظيفته؟

وكيف أصبح أحد أهم المصادر

الأساسية للفن الأوروبي الحديث؟





بداية اقتصر ازدهار هذا الفن. الأقنعة . على مناطق غرب ووسط أفريقيا التي تمتد من المحيط الأطلسي إلى منطقة البحيرات الكبرى ومن منطقة جنوب الصحراء إلى روديسيا ووسط أنغولا، إنها منطقة السهول والغابات البدائية التي تقطنها قبائل من بانغو والسودان.

أما القبائل الرئيسية المنتجة للأقنعة فهي القبائل المتواجدة في غرب أفريقيا مثل قبائل: باغا، مانادي، كيمي، دان، بابلي، غورو، وأشانتي في منطقة الأطلسي وساحل غينيا، وفي نيجيريا قبائل هون، بينين ياروبا، آيو، أيجو وأبيبيو.

وإذا انتقلنا إلى الجنوب سنجد قبائل بامون وإيكوي هي الكاميرون وهبائل فانغ وكوتا هي الغابون، وفي وسط أفريقيا تتجمع بشكل رئيس حول حوض الكونغو القبائل الكبيرة مثل كونغو، لولوا، شاكوي، لوبا، بامبي سوتيفي، ليغا، مانغيفو وقبيلة أزاندي. وتعتبر "تشار" من أشهر البلاد التي عرفت الأقنعة ويرعت فيها، وبصفة خاصة قبائل "البورورو" التي عرفت بجمال نسائها وحسن ملامح رجالها.. ومن هنا جاء التقدير في إبراز هذا الجمال النسائي وهذه الملامح الطيبة ونقلها على شكل أقنعة.. لذلك لم نجد اهتماماً بغير الوجوه، مثل المناطق الأخرى حيث نحت الجسد كاملاً بما فيه الوجه كان هو الشكل الغالب على التماثيل.

ومع هذا فالتقاع يقترح تماماً من فكرة "ما بعد الموت" إذ يشبه الهيكل العظمي أو الجمجمة بالتحديد، فلا أثر في التقاع للمبتين. ووجهة أي جمال. ولا أثر كذلك لشعر الرأس. أحد عناصر الجمال. ولا أثر أيضاً للأسنان.. أي أن التقاع عادة ما يمثل الوجه الإنساني. أو الحيواني. مفرغاً.. وهو لهذا يعدّ حقاً رمزياً عند قبائل "البورورو" وليس واقعياً أو حتى تعبيرياً.

وقد طورت كل قبيلة من تلك القبائل أسلوبها الفني التقليدي بالرغم من أن الأعمال الفنية الأولى ترجع إلى عصر ما قبل الميلاد كما هي الحال في رؤوس "تولا" ورؤوس قبيلة "إيبي" التي ترجع إلى القرن الثالث عشر، إلا أن دراسة فن النحت الأفريقي تقوم بشكل

أساسي على تصنيف وتحليل النماذج الموجودة فعلاً وعلى ما جرى خلال المائة والخمسين سنة الماضية. فمختلاً في غرب أفريقيا كان الأسلوب السوداني يميل نحو التجريد الهندسي، كما هي أقنعة قبائل "بامبارا،

ودوغون، ويويو، وكانت الأعمال تتمتع بمعالجة الوجه الإنساني من زوايا حادة، وكثيراً ما تحدد السمات الإلهية للشكل الحيواني، وهي طريقة ينتج عن إسقاط التخصيلات منها نوع معين من الخصائص التذكارية، حتى أن قبيلة

بويو " ذهب في طريقة المعالجة الهندسية إلى أبعد من ذلك في الأشكال الملونة التي تتكون من مربعات ومثلثات ثابتة ومتماثلة، يقابل ذلك الأسلوب الطبيعي المتبع في الساحل الغربي عند قبيلة "باولي"، ودان، وباروجا".

أما كون ذلك سمة تقليدية ترسخت في هذه المنطقة، فهذا يتضح من خلال رؤوس "أيفي" التي ترجع إلى القرن الثالث عشر والتي تعتبر أكثر النماذج واقعية في الفن الأفريقي كله. وفي الأقنعة التي تصور الأسلاف الأوائل عندهم، نجد خصائص الرأس تعالج بطريقة طبيعية دقيقة حيث يعلو الرأس جسمه الكلي، وتلك الصور ترجع إلى التفاعل المنسجم بين الأشكال والخطوط والمساحات التي تكون حجماً عضوياً لثلاثي الأبعاد، وتجلي نفس هذه الطبيعة الرائعة أيضاً في الأقنعة عند قبيلة "باولي" ودان".

وبالنسبة لقبيلة "دان" تبرز الأقنعة شيئاً من الصمة التذكارية في قياس الأجزاء المنفردة، يرافق ذلك تمثيل ذكي في الألواح التي تحدد الشكل وفي السمات التي تشير إلى التحول في العناصر السودانية.

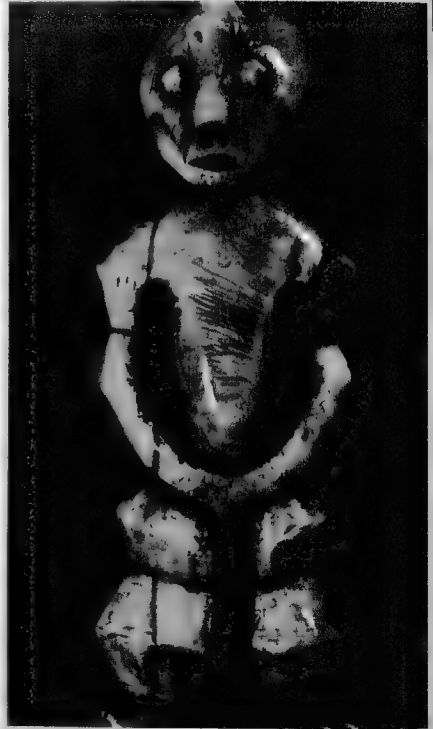
على وجه العموم فإن أسلوب السودان وساحل غينيا يتجلى بشكل أوضح في الطريقة الخاصة لقبيلة "سينوفو" التي سكنت المنطقة وهي طريقة تمتزج فيها السمات الطبيعية والتجريدية.

ويعتبر أسلوب قبائل بلاد "كوبا" (الكوفو كيلشاسا) و "ولوبا" أسلوباً طبيعياً، بينما يعتبر أسلوب "بيمبي"، وسونغي، ولها، وإزاندني "أسلوباً تجريدياً بشكل عام.

فعل سبيل المثال نجد أقنعة "ليفا" تتسم بأجزاء وخصائص تعرف بجمالها الطبيعي المصقول بما يشبه تلك التي عند "باولي"، بينما نجد بالمقابل الأقنعة عند "ليفا" تبسط الخصائص إلى خط على شكل قلب يحدد مساحة مقعرة يشطرها خط الأنف العمودي إلى شطرين.

ولكن إلى حد كبير، وجدت أكثر أنواع التجريد درامية في أقنعة كوفوي " عند قبيلة "سونغي" وتتكون هذه الأقنعة من تجاوز أشكال تكعيبية ضخمة، وتقسّم الجمجمة إلى قسمين بخل في اللوح أو إشارة تشبه عرف

ودوغون، ويويو، وكانت الأعمال تتمتع بمعالجة الوجه الإنساني من زوايا حادة، وكثيراً ما تحدد السمات الإلهية للشكل الحيواني، وهي طريقة ينتج عن إسقاط التخصيلات منها نوع معين من الخصائص التذكارية، حتى أن قبيلة



والورق المقوى إلى جانب العاج والأبنوس والبرونز والخشب فضلاً عن جلود الحيوانات بالإضافة إلى مواد مختلفة تلمس على الوجه أو الرأس وتمثل الأجداد والأرواح والشياطين وطولم القبيلة وغيرها، بينما اقتصر النحاس والذهب على أقنعة الملوك ورؤساء القبائل.. وكانت هذه الأقنعة توضع في مداخل المعابد والقبور والتصور.. أما أقنعة الحيوانات والطيور فكانت تنحصر في الغزلان والقردة والأرانب والثعابين والأفيال والديوك والفهود.. مع ذلك فإن هذه القناع لا تكمن إلا في المواد الملحقة به مثل الحجارة بأنواعها أو الريش أو العظام أو الجلد أو أسنان أنياب الحيوانات أو مناقير الطيور أو الخرز الملون... وفي بعض الأحيان كانت تضاف مادة عرضية دخيلة من أجل إشارة أو وشح الروح الساكنة، كما هو الحال في المسامير الفائرة في أقنعة وأصدان كونكو، الضخمة والشديدة البروز.

وكل مادة تثبت على القناع لها دلالاتها الرمزية سواء من حيث قيمتها المئوية في القدرة الإيجابية أو من حيث موقعها... بحيث يشعر مرآدي القناع بأن إنسانيته ليست باكثر من مظهر من مظاهر الروح الكونية التي تتغلغل عميقاً في كل الكائنات الحية وفي كل الأشياء التي تفرزها الطبيعة: حجراً أو شجراً أو نهراً أو بحراً، هذه أمدته بالطاقة على أن يتجاوز خصوصيته البشرية ليمتزج بشمولية الروح الكونية، وهو إذ يوجزها في قناع إنما يفعل ذلك ليعبر في أبسط الأشكال تلك عن الشمولية الكبيرة والواسعة... حيث يصير للوجه الصغير أن يمثل فيه الكل، وأنه باستحضار الحيوانات وظواهر الطبيعة عبر القناع الذي يرتديه يؤكد حضوره في العالم الشامل لا كمركز له ولكن كجزء لا يمكن أن يكون هناك عالم من دونه.

دلالات استخدام اللون في القناع
أما بالنسبة لتكوين الأقنعة، فغالباً ما يستعمل اللون الأحمر، والطلاء الأحمر يستخرج من الطين الأحمر ويمزج مع سائل المطاط وبعض الدهون التي من خصائصها اللزوجة واللطافة كما هو معمول به في صنع الأواني الفخارية أيضاً.

وغالباً ما يحدد تلوين الأقنعة التي



في الواقع، هي جوهر الفن الإفريقي كله، الذي يكمن تأثيره الجمالي على وجه التصيد في التوتر الدرامي بين التقيد بالشكل الطبيعي وبين تحريفه، وفي زوال ذلك التوتر.

فالأقنعة تكشف عن حرية كبيرة في التعامل مع الشكل الطبيعي بعد أن تأخذ مهمتها التمجيدية بإلقاء السحر على الجمهور، ومن بين معظم الأقنعة، باستثناء نماذج "باولي، ودان، ولوبا"، نجد الوجه الإنساني مشوهاً أو مبالغ فيه من أجل خلق مظهر شريـب أو متخيل ولتحقيق تعبير مؤثر أيضاً.

المواد المستخدمة في القناع تثير الروح الساكنة

والأقنعة بصورة عامة هي وجوه كانت تصنع أو تصاغ من أوراق الشجر

الفرس في وسط الرأس تكمل خط الأنف، وتشكل المينان أسطوانتين بارزتين أو مقامع مخروطية، بينما يكون الأنف عبارة عن مثلث، أما الفم فيكون مستطيلاً، ويغطي السطح كله بأخاديد متوازية تغطي بألوان متضاربة من الأبيض والأسود أو الأحمر والأسود.

إن الطبيعة في الفن الإفريقي مع ذلك لا تعني الواقعية أو الإخلاص للطبيعة، فهناك في الواقع، حتى في أكثر النماذج طبيعية، توتر بين التقيد بالشكل الطبيعي وبين عدم ذلك، وهذا التوتر يوجد في كل الفن الإفريقي.

وبالرغم من كل هذا الاختلاف في التوكيد لدى الأساليب القبلية والأنواع المتعددة للأعمال الفنية، نجدها تشترك كلها في قوة التعبير، والتعبيرية

الجديدة" حيث تقسم الأفعنة فيها إلى ثلاثة أنواع حسب وظائفها و دورها في المجتمع، هي:

١. أفعنة الشياطين والأرواح الشريرة: وهي أفعنة ممتصة، تعود ملكيتها إلى الجمعيات السرية، وتعتبر هذه الأفعنة مخفية تبحث الرعب في نفوس المشاهدين وتصور الشياطين والجن والمارسريت، وتلبس هذه الأفعنة غالباً في الرأس.

٢. أفعنة الرقص: وهي الأفعنة التي تلبس خلال الاحتفالات الدينية والمارسات المسرحية والأعياد الشعبية، ولهذه الأفعنة خاصية مهمة هي حلول البروق التي تمثل الأجداد والموجود في القناع في جسد الراقص الملقح والتي تنتقل

وظيفة الأفعنة وللأفعنة وظائف وإسماءات رمزية ذات أبعاد متعددة تختلف من مكان إلى آخر، فمنها ما يفرد في معنى واحد من معاني الإشارة إلى القوة الخارقة، ومنها ما تتمثل فيها صفات لمد من أسلاف القبيلة التي وجدت في الأفعنة الحز الحز الحز لمسانة قديمة معتقداتها فبالنت في تزويها وتزيينها وتسيق ألوانها لتكون جذابة بما أوكل من وظائف لها، بمعنى في المقام اللائق بما كان تلك القوة المتمثلة في المعقد والكامنة في كل جزء من أجزاء القناع... وهكذا كان للأفعنة أن تكفل بالتهنؤن من عهد إليها من وظائف دينية وغيرها منذ أقدم العصور. ولتأخذ مثلاً على ذلك وظائف الأفعنة في جزيرة " هيريد

تحتفظ بها لسنين طويلة حيث يعاد تلويها سنة بعد أخرى، وأغلب الأفعنة تلون بخطوط حمراء أو أقواس مخضقة الألوان، وترتبط الألوان بنوع الأفعنة واستعمالها المخططة في المراسيم والطقوس الدينية والسحرية، فمثلاً يستعمل الفنان اللون الأبيض لتلوي الأفعنة التي تمثل الأرواح الشريرة الخطرة والتي تستعمل في طقوس الموتى والدفن وهذا يعود إلى الاعتقاد بأن اللون الأبيض هو اللون الذي يمثل الأشباح والمعاريت التي تظهر في ظلام الليل الأسود.

وتقسم الأفعنة من حيث مادتها إلى نوعين:

١. النوع الأول: الأفعنة المصنوعة من العاج: وهي صناعة فنية دقيقة وصغيرة الحجم على الأغلب وتستعمل في الجمعيات السرية والمارسات السحرية كما تراقق الراقصين في الاحتفالات الدينية.

٢. النوع الثاني: الأفعنة المصنوعة من الخشب وتستعمل في الاحتفالات العامة وفي البيوت من أجل حماية أفراد العائلة وطرده الشياطين والجن والأرواح الشريرة، وبصورة عامة فإن الأفعنة المصنوعة من الخشب أكبر حجماً وتستعمل من قبل الأفراد في البيوت.

ومثال على الأفعنة المصنوعة من الخشب والتي تعلق في البيوت، أفعنة كُتب عليها تماثيل أو حكم أو أمثال شعبية، ومن هذه الأمثال ما كتب على قناع من ساحل العاج ما معناه: "أنت تتنصب إلى الأجداد لأنك تملك لحية، ولكن أبي كانت له لحية أيضاً، وأن هناك شبه بينكما، ولكنكما تختلفان أيضاً، وفي الحقيقة فإن عندك لحية، ولكن يعني هذا أنك أحسن مني".

ومن الطقوس والتقاليد الدينية والسحرية التي ترتبط بالخشب، هي أن يتقدم الفنان بضعية إلى الشجرة التي يريد قطعها أو قطع بعض أجزائها كما عليه أن يقوم بقطع بعض الأجزاء منها في أوقات معينة أو مواسم معينة، وهذا ما يوفر للمراء ما يتنعم من أخشاب حيث يستمد منها في منحوتاته، كما يستعمل الفنان في منحوتاته إضافة إلى الخشب العاج والقرن والأصداف والمحار وغير ذلك مما يحتاجه في منحوتاته.





خلال الطقوس الدينية ومن قبل الفنانين أنفسهم.

لكن ما سقاه ليس بقاعدة، فهناك أقنعة لا تستخدم عادة إلا في الاحتفالات المعدة لتكريم مناسبة من المناسبات، وما تكاد تنتهي تلك الاحتفالات حتى تعود الأقنعة إلى مخابئها الأمانة. كما هو حاصل عند شعوب الدوغون. حيث تحفظ وتصان في إحدى الغابات الصغيرة والقريبة للسكن إلى حين خروجها مرة أخرى في مناسبة ثانية، وقد يسمع أن يعاد بحفظها في بعض الأحيان إلى واحد من زعماء القبيلة البارزين ممن يتقنون تنصب إلى شيء قديم من تراب تلك القبيلة وذلك بأثر من دواضع عديدة تتمثل في رغبة في حمايتها وتأمين حراستها أو في رغبة في الاحتفاء بها من الأرواح الشريرة.

وهناك أقنعة أخرى مرصودة لإرهاب المدعو وإقصاء القوى الشريرة، وهي تحتل مقاماً رفيعاً في الأعياد الأكثر شعبية في أهرقيها الاستوائية، تلك الأعياد التي كانت تقام لإيقاف الأعضاء الشباب الجدد على بعض أسرار الديانة أو بمناسبة الحصاد.

لكن أكثر أنواع النحت أهمية وإبداعاً وحيوية هي الأقنعة التي كان لها دور رئيسي في الواقع في كل أشكال الشعائر ومهرجانات الخصب والطقوس التي تؤدي عند الحصول على عضوية جمعية معينة أو الانتقال من مرحلة إلى أخرى، وفي مراسم الدفن أيضاً.

وظيفة مزدوجة

وكانت الأقنعة تؤدي وظيفة مزدوجة، فهي تخفي الذي يتقلها وتوفر مأوى مؤقتاً للسلف الأعلى والأرواح وقوى الطبيعة، ولذلك كان يظن بأنها خطيرة على غير العارفين بهذه الشعائر كالنساء والأطفال الذين منعوها من مشاهدتها. والأقنعة التي يلبسها الإنسان، سواء كانت على شكل وجه بشر أو حيوان أو

إليه عن طريق القناع الذي يلبسه، وكل قناع من الأقنعة يمثل روحاً من أرواح الأجداد المختلفة.

٣. أقنعة الوجه: وهي الأقنعة التي تستعمل في التمثيل والدراما، وحسب اعتقاد هؤلاء فإن القناع يتقمص جميع الخصائص التي يحملها القناع إن كان شيطاناً أو جنياً أو روحاً شريراً، ويتحول القناع إلى كائن آخر أو إلى نفس المخلوق الذي تقمص روحه عن طريق القناع.

وبصورة عامة فإن تلك الأقنعة تظهر بشكل إنساني مزين بالصور والرموز، التي تمثل خصائص الأرواح وطبيعتها، وبهذا تظهر أهمية الفن في إعادة شكل الأرواح والشرائط والعارفات بشكل إنساني مع إظهار خصائصها، ويمتد الهنود الحمر بأن هذه الأقنعة هي كائنات حية تلبس في الممارسات الدينية والسحرية.

أما في الكونفوليجيكية فتستعمل الأقنعة في احتفالات التاهيل وبصورة خاصة الأقنعة المسماة "مينكي" التي تلبس على الوجه وترعى بعد انتهاء تلك المراسيم، ويعني ذلك أكثر من رمز ديني حيث أن القوة الكامنة فيها وكذلك تأثيرها السحري ينتهي بانتهاء تلك المراسيم والاحتفالات.

وفي كثير من الأحيان لا تستخدم الأقنعة إلا في مناسبة واحدة، مثل احتفالات الذكرى، فالأسرة الإفريقية تستخدم تماثيل صغيرة تمثل "صورة أعضائها المتوفين"، ومتى تمت تادية شعائر الحفل، فقد القناع كل قيمته. وفي حالات كثيرة، كانت عادة إلقاء القناع، تفسيراً لتعدد الأشكال. والفنان الإفريقي يجمع عن تكرار عمل نفس القناع.

فمثلًا في "الجاد" يصنع الفنانون أقنعة القبور التي تمثل روح الأجداد وعند موت أحد أفراد القبيلة يلقي الساحر أو الفنان بقناع القبور مع جثة الميت كما يضع معها كرة من الطين مرسوم عليها بعض الصور والرموز السحرية الخاصة، ووظيفة تلك الأقنعة والرموز السحرية هي منع الأرواح الشريرة من الدخول مع جثة الميت إلى القبر.

ومن المعروف لسدى معظم الأنثروبولوجيين بأن أكثر الأقنعة التي تستعمل في الطقوس الدينية والسحرية تُتلف أو تحرق أو تُرمى بعد استعمالها

مخلوق خيالي، يصاحبها أثناء تادية الطقوس الراقصة، الآلات الموسيقية الناطقة، وأصبح الشخص الذي يتقنع بتلك الوجوه المستعارة واحداً من الأبطال الأسطوريين الروحانيين الذين جلبوا النعم الكبرى للإنسان، كما أن الطقوس نفسها هي دراما مقدسة تعيد تمثيل حادثة بدائية ومثال ذلك ما يقوم به أفراد جماعة "شي وارا" التي تنتمي لقبيلة "امبارا" في أداء احتفالات الخصب عندهم، حيث يستخدمون نوعاً من الأقنعة مثل "سجوني كون أو شي وارا" أي الحيوان العامل، وتعتبر تلك الأقنعة نماذج متطورة من جلد الطيبي وتلبس بنوعها الذكر والأنثى، وإذ يبدأ العمل في الحقل ويشرح الشباب في عملهم في صف واحد على إيقاع الطبول،

"المليدي" المحفور في قطعة خشبية واحدة، ويصل ارتفاعه إلى عدة أمتار. وتزدان أقنعة "الدوغون" بأشكال المرمعات الهندسية الملونة، إضافة إلى الرسوم القبلية التي تترف بقسم المنازل متعددة الطبقات" التي يتصمر استخدامها على الاحتفالات الدينية والمهرجانات الشعبية.

لكل قبيلة قناعها..

كما أن لكل قرية أو قبيلة قناع خاص بها يمثل صورة لأحد الحيوانات، ويجسد نظرة رمزية للعالم... يميزها عن القبائل الأخرى، ويمكننا أن نحدد لدى أول نظرة أن هذا القناع أو ذلك ينتسب إلى أصول الفن الموريتية من قبائل السيمتوق أو البامبارا أو البورينا ففنان - كاغانا - عند جماعة " أوا " مثلا، يمثل أحد الطيور الجارحة وله بعض خصائص الإنسان، ويعلموه صليب المورين ليعبرون جانحي الطائر المنتشرين أو صورة الإنسان كرمز للخليفة.

أما قناع "سيراغا" فهو عبارة عن وجه مستطيل تعلوه لوحة ضيقة حفرت عليها بضعة صفوف من الشقوق العمودية، ويمثل ذلك القناع "البيت ذا الفجوات الثمان" وهو بيت كبير يعود إلى قبيلة المؤسس وسكنه كبار القسس، وقد صنمت وأجهته عددا كبيرا من الكوى يفترض أنها الأسلاف الأوائل للإنسان.

والقناع عند قبيلة "أشانتين" ينقسم إلى جزأين متساويين بواسطة خط الميرون الأفقي والذي يكون عند مركز الرأس التام أو في مركز الهيكل الكلي عندما تتوج الرأس بأشكال أخرى كالتقرون أو ما يوضع على الرأس من أشياء أخرى.

أثر الأقنعة على الفن الأوروي الحديث

فقد الفن الأفريقي أثره وتأثيره بين الربع الأخير من القرن الخامس عشر والنصف الثاني من القرن التاسع عشر الميلاديين - نتيجة الاستعمار الفرنسي الذي عمل على نهب وتجريد أفريقيا من تراثها الفنية، بل وانتزاع ملكية تلك الكؤز من مالكيها الأصليين التي تمثل بالنسبة لهم أهمية قومية ودينية... من أجل ملء متاحف أوروبا الإثغرافية.. ولا يجد أحد المستشارين الدوليين في

الحاق الضرر بالأحياء ولضمان انتقالها الآمن إلى الحياة الأخرى.

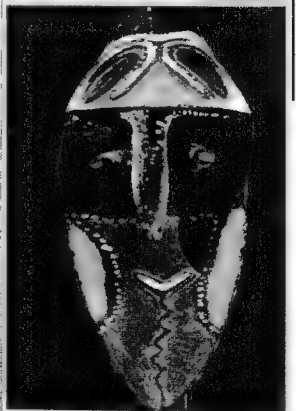
ولتحقيق هذا أقامت شعوب "الدوغون" في مالي على سبيل المثال، احتفالات شمالية بعد الدفن وقد كان للأقنعة دور رئيس فيها، وكانوا يفتقدون أن روح الميت خلال الاحتفالات تلك، أخذت تشق طريقها إلى الدنيا الأخرى وأنها تعرضت في تلك الطريق إلى تهديدات من قبل أرواح المخلوقات الأخرى ولا سيما الحيوانات التي قتلها الإنسان في حياته، فإذا ما وصلت الروح إلى مستقرها، تباد الأقنعة التي أدت مهمتها إلى الكهف حيث تحفظ هناك.

وهنا لا بد من الإشارة إلى أن شعوب الدوغون التي يعود تاريخها إلى أكثر من خمسة قرون خلت، تملك سلسلة من الاحتفالات الرائعة سنوياً، أشهرها مهرجان الأقنعة، الذي يمثل أشكالاً حيوانية من مالي، منها الطهي الذي يمثل الوحش ذا القرن الطويل، ثم الضبع الذي يمثل قناع ميغ بأذنين مستديرين وفم واسع. أما طائر نقار الخشب فيرمز إليه بقناع طويل المنقار، كما يرمز إلى القرد الأبيض بشكل قرد يجلس عند أعلى القناع الشهي، ويرمز إلى الأرنب بشكل "الديومي". وهناك عدد لا بأس به من الأقنعة يركز على مجتمع "الدوغون" نفسه، مثل الصياد أو الراعي، كما يشتمل الاحتفال على الأشكال التي ترمز إلى الشخصيات النسائية، مثل القناع الذي يمثل فتاة شابة تدعى "ياجول".

ومن الأقنعة التي تستخدم في الاحتفالات ما هو منمسي الشكل، مثل - أقنعة حد السيف -، ثم أقنعة الكناغ المصنوعة على شكل سحلية يعلوها صليب، وتتماز بلونها الأبيض والأسود، كما يبرز في الاحتفال أقنعة "سيراغ"، وأشهرها

يقوم بتقليد قفزات الطهي، راهصان يرتديان قناع الرأس المصنوع من جلد الطهي، وهما يسكان بهراوتين. لقد كانت تلك الرقعة أحياناً لدى رجل الحضارة الذي علم الإنسان بأصابعه وعصاه، كيف يزرع الأرض، ومثلما كانت أقنعة الخشب هذه شائعة لدى الشعب الأفريقي المبدع للفن والذي كان شعباً زراعياً أساساً، فإن الأقنعة المستعملة عند قبول الأعضاء في جمعية معينة أو الانتقال إلى مرحلة أخرى، كانت شائعة كذلك.

وهناك نوع آخر من مراسم الانتقال من مرحلة إلى أخرى، فيتمثل في انتقال الروح من عالم الأحياء إلى عالم الأموات، إذ تقام مقوس الدفن من أجل تهدئة روح الميت الحائرة ومنعها من



كنت أرسم على وجوه الأصدهاء ليلي فحلات الرقص القمعية... إن رسمي قريب جداً من القناع ويمكن أن ترى ذلك على الوجه مرسوماً في الاستعمالات الطقسية التي نجدها في التقاليد الأوربية... هناك نجد الرسم شاملاً على الوجه وله استعمال مماثل للقناع...".

وهكذا انتقل الفن الإفريقي إلى أوروبا وأثر في فنانينها وفنونها، أكثر من تأثير أوروبا على أفريقيا ثقافياً وحضارياً، وأصبحت مصدراً أساسياً من مصادر الفن الأوروبي المعاصر، رغم تمت بعض الفنانين الغربيين للفنون الأفريقية بأسماء مختلفة سواء برعوي أو غير وعي، مثل: (الفن الزنجي، والفن التوتوسي، والفن البدائي، والفن الأسود...) وغيرها من الأسماء الغريبة التي لا تخلو من العرقية والتمسرية، مع أن الاتجاه الصحيح لتعريفها هو تسميتها (أفريقية).

وهذا ما فعله الشاعر الفرنسي "أبو لينير" عندما سمى مفردات مقتنياته من الفن الإفريقي بأسمائها ليقول الشعر ويكشف الجمال، (التشائم، الرزح المظلمة، كريات الصمغ، القلائد والأفراس، المراتل الحديدية والمعرشات، والمحار).

وهي الحقيقة إصاح الذوق الأوروبي جهداً (شعرياً) ليندرك جمال الفن البدائي الإفريقي. اقتضى الأمر ذلك الجهد الذي يدعو إليه الفيلسوف "برغمسون" في التحرر من الإحساس بالواقع الذي تمسسته العادات، لذلك

لهن بعض صدفة أن يكتشف الفنانون المصابون بولمة الحرية فنون الصغار الإفريقية الكبرى، وحتى أحدثها، فنون بنين والدوغون، وفنون حضارات نوك وإينا وساهو، يكتشفون لا في البحث عن الحرية بل في البحث بحرية.

أخيراً لم يكن ذلك الفن ثراً أو من صنع الخيال، بل كان جزءاً لا يتجزأ من بناء الإنسان الإفريقي نفسه... حتى بعد أن تحول إلى تاريخ، مجرد تاريخ، بسبب الاستعمار الأوروبي للمجتمعات الأفريقية، حيث حررها الحرية، وأوقف بالتالي تدفق الحياة وانطلاق الفن، فهي ذلك تأكيد على أن الفن لا يحيا إلا في ظل الحرية، لأنه أولا وأخيراً تعبير عن المجتمع وانعكاس للحياة.

نقد ونشكيلي أرنس

(آنسات اثنيون ١٩٠٧) التي يمتلكها متحف الفن الحديث في نيويورك تصور شخصية من شخصياتها تظهر مرتدية قناعاً أفريقياً.

وقد كشف بيكاسو عن القوة الروحية للفن الإفريقي في تلك اللوحة الشهيرة التي اعتبرت نقطة تحول مهمة في فنه في النزوع التكبيي للفن الحديث، ومهما يكن من أمر تلك اللوحة فإن المؤرخين قد نمطوا بدييات المدرسة التكبيية باسم الفن الإفريقي لما بين طابيعهما من علاقات متشابكة ومتماثلة وذلك ما يشير إليه د. محمود امهر بقوله:

"... إن الفن الإفريقي قدم للفريقين، بما يتضمنه من قوة سحرية إيحائية ذات منبذل إنساني، وبما يمتاز به بتبسيط وإختزال للأشكال وتقابل المساحات المقطعة اصطلاحياً، وتحديد ممات الوجه رؤية جديدة في التعامل مع الواقع، وانطلاقاً من هذه الطواهر في الفن الإفريقي والفنون البدائية عامة، توصل بيكاسو وبراك إلى اكتشاف إمكانية معالجة المدى التشكيلي والأحجام دون الاستعانة بأية وسيلة إيقاعية، وذلك عن طريق استخدام ألوان مظلمة للمساحات المتجاورة والمتقابلة بهدف تحديد مختلف الأوضاع التي تشغلها، والتوصل إلى هذا المدى الفضائي لم يتم عن طريق التجربة الحسية مع الأشياء، بل عن طريق التفسير الشفهي للقيم الفضائية التشكيلية".

أما "جان لاد" مؤلف كتاب فنون أفريقيا السوداء فيضيف إلى من تأثروا بالفنون الزنجية مجموعة من الفنانين الألمان وأغلبهم من فنانين التمثيلية مثل "فلامنك"، و"دوران"، و"بشتاين"، ونضيف إليهم الفنان التمثيلي هيكل، وكشرنر، وغيرهم من الفنانين الممثلين أمثال سيزان وبرتوكزي وموديلاني، ولا بد من الإشارة إلى عمل الفنان الروسي الحسيت سيرج دياكانونوف، الذي أستوحى الأقمعة بأسلوب جديد خرج على إطار اللوحة وحدها واتخذ من وجهه صليقة السوسيميرة "مهرا لدا" رؤىاً مسطحة للرسم عليه، مستوحياً ذلك من فنون الأقمعة، فهي حوار مع مجلة فنون عربية قال:

"لتي مقيم بفن الأقمعة، أي بالفنون التقليدية غير الأوروبية، منذ طفولتي

شؤون حماية وحفظ الممتلكات الثقافية ما يقارن به صمليات نهب الكنوز الفنية... أو إتلافها سوى عمليات الإبادة البشرية التي تعرضت لها شعوب بعض هذه الأقطار.

وهنا نستذكر ما كتبه أحد أعظم المؤرخين الإغريق "بوليبوس" قبل ما يزيد على ألفي عام معيراً عن استكشاف الأخلاقي لنهب الثروات الجمالية للبلدان الأخرى، قائلاً: "ينبغي أن لا تدن المدينة لجمالها إلى الفناء المنقولة من أماكن أخرى، بل إلى إبداع ساكنها".

كان كمال المؤرخ الإغريقي إنساناً، عندما كتب: "أنا وأفق بأن فاتحي المستقبل سيتملكون من انكساعات الأحداث وأن لا ينهوا المدن التي يضمونها وإن لا يستلوا نكبة الآخرين ليزينوا موطنهم".

ويرغم كل تلك الثروات والفنائس الفنية التي أفادت منها. نهيتها. أوروبا الغربية، إلا أن الثروة الحقيقية في نظر الغربيين جميعاً هي الفنون بشكل عام وفنون الأقمعة على وجه الخصوص... بعد أن أدرك الفنانين الأوروبيين لأول مرة، في مطلع القرن التاسع عشر، القيم الجمالية لتلك الأعمال، حينما أخذوا يشتقون عن أساليب جديدة في التعبير، وذلك ما يشير إليه الناقد "زنيه هوبن" بقوله: "كان انتشار الفن الزنجي في مطلع العصر وابتداء من عام ١٩٠٦ وكانت أقمعة مستخرجة من مخازن خردة نقطة انطلاق لتحرك يصقل بفضل ماتيس والجيل اللاحق له، فلامنك وديران وبيكاسو وبواسطة التجارب بول غيوم خاصة، إلى صالات الهواة الجامعين".

وهو "إيلي فور" الناقد التشكيلي المعاصر، يكتشف من الاهتمام بالفنون الزنجية حين يقول: "لقد كان الفن الزنجي من نصت وتجسيد (الأقمعة) وتصوير (التقوش الزخرفية) هو المنبع الحقيقي لكثافت من أهم جوانب فنون القرن العشرين الراحل "بيكاسو" كما كان هو المفتاح المباشر لكل فنانين "التعبيرية الأوائل...". ورغم أصداء بيكاسو بأنه لا يعرف شيئاً عن أثر الفن الإفريقي عليه (الفن الزنجي... لا أدري...). فإن غير قطاع من الأقمعة الأفريقية يمكن أن نلتم عليها في العديد من أعماله وحسبك لوحته الشهيرة





مقهى سلافي

لم أذهب إلى براغ من قبل. كان يمكن لي أن أذهب قبل نحو ثلاثين عاماً ولم أفعل. كانت بيروت تشدني إليها بإغواء لم أستطع دفع ترافق خفته التي تتناثر رذاذاً على عرائش مقهى "الروضة". كنت، أيضاً، قد تزوجت وصار هناك "هند" التي وعدتها بأدراج "التلال السبعة" و"يارا" التي سميتها آخر غزاة في البرية، ومديح لمقهى آخر الذي ربطني، نهائياً، بالكلمات. نسيت ذلك الذي قال لي: ما دمت تحب السينما وتريد أن تصبح سينمائيًا أذهب إلى براغ. لعلة السينمائي العراقي قاسم حويل في عصره على شرفة "دائرة السينما" بالقرب من "المرايطين". أو لعلة الياس فركوح على درج يتهيم النازل إلى رائحة الفول مطعم "هاشم". ليس مهما من همس لي، ذات يوم بعيد، باسم براغ. لأنني لم أذهب إلى براغ. أخذتني خطاي، بدلاً من براغ، إلى "عدن" حيث تضاعف مرايا الجبال السوداء شمسا قادمة من جحيم "دانتى"، إلى ألبانيا حيث كان هنري من الأرين يدعى ميشيل النمري يخطر تحت الأكرويل كقصيدة رعوية، إلى قبرص التي لم تكن سوى مرصد كسول يطل على مدينة حركتها الطائرات. ذهبت إلى مئة مدينة ومدينة ولم أذهب إلى براغ. فهذا سأفعل في براغ؟

أخيراً.. ذهبت إلى براغ. كان هناك مهرجان شعري دعيت إليه مع عراقي باريس صموئيل شمعون، أو الذي عرفته في بيروت باسم "سامي شاهين" وكانت تتراى في عينيهِ القلقتين استديوهات "هوليوود". اثنان يحبان السينما ولم يصبحا سينمائيين، أحدهما يفكر بـ "هوليوود" والثاني بفريكو فليبيني والواقعية الجديدة، عبر "جسر شارل" في اتجاه مقهى يطبعه حنين طاعن إلى أزمنة "الأرت ديكو"، الذي كان يفكر بفليبيني كف، منذ زمن، عن أوهامه السينمائية واكتفى برقصته المتوحدة مع الكلمات، أما من كانت تتراى في عينيهِ استديوهات هوليوود وجون فورد والسيدات الفارشات في الأبيض والأسود، فما زالت تتراى في عينيهِ ضاحية في لوس انجليس تلف القبل والدم والرصاص على بكرات في معامل التحميض.

إلى طاولة في "مقهى سلافي" تطل على نهر "الفلتافا" جلس الرجلان اللذان يحبان السينما وتحدثا عن الشعر والرواية وأوقات العرب المرة وليس عن السينما.

لنا نحن العرب، أيضاً، طاولات في "مقهى سلافي" الذي كان مكاناً مفضلاً للشعراء والكتاب والفنانين التشكيليين. بالقرب من نافذة زجاجية عريضة كان يجلس في الستينات شاعر يرتدي قلنسوة ملونة على رأس تتدلى منه قفل شعر بيضاء تسمى في بلاد الرافدين "عرقجينة" ويفكر بقصيدة من بألمة سمك حسناء. ذلك الشاعر الذي يرتدي "عرقجينة" تميدة، فورا، إلى بغداد كان غريباً وطويلاً وضامراً يدعى محمد مهدي الجواهري. لم تكن له صورة بين "التشيك" أو الأجانب البارزين المعلقين على جدران "مقهى سلافي"، ولكن في كتاب طبخ في دمشق ترك الشاعر قصيدة مديح لمدينة المة برج لي يقرأها "التشيكون" يقول فيها:

أعلى الحسن أزهاءً وقعت أم عليها الحسن زهواً وقعا
وسل الجمال هل هي وسعه فوق ما أبدعه أن يبسدا.

الواقع في حركته المتغيرة.

ودأب الكاتب بشير على روح المغامرة اللغوية ضمن سياق العمل القصصي، وبما يتسجم مع عناصره المختلفة بما فيها المنطقي، وتشكيل مع مجمل هذه العناصر نمجاسا عضويا متضافرا يحقق مستوى جماليا عاليا.

إن قصص بشير خلف في جوهريها دعوة ملحة ومصادقة إلى قراءة الواقع ومساكنته، والانخراط فيه.. إنها دعوة إلى الدخول في الواقع فكريا، وممارسة قصصه تستبد الحياة الاجتماعية، وتستنبط حركتها، لأنها ترمي إلى التأكيد على أهمية الوعي الاجتماعي لتقديم إضاءاتها، ومساهماتها في مشكلات الواقع.

ويبقى ما قلته مسمورا في حدود الفرضية النظرية إن لم أبادر إلى إظهار مركزته في مجموعته الأخيرة (ظلال بلا أجساد) والتي اشتملت على القصص التالية:

زمن الخوف، الرجل، أشواك على الدرب، عنق أبيدي، المرافق المقلدة، أهوى من الأقمعة، رجل على الهامش، تباريح، التشطي، إصرار، الوجد الزائف، أحياء، يتكبرون للشمس.

قصة زمن الخوف تحكي قصة شعب عانى ويلات الإرهاب، واقتل الجاني للآلبرياء، والذي كان هاجسا مخفيا، ومروعا في الآن ذاته لا يميز بين الناس كبارا وصغارا، فهو أحد الفاصل الأساسية التي ارتكزت عليه هذه القصة التي تروي مقتل طفلة في مقتل العمر ذات صباح عندما كانت ذاهبة إلى المدرسة، فقامت ولاعة ذهبية وضعت أمام باب منزل أحد الأثرياء صاحب مؤسسة اقتصادية، وما كادت تلتقطها حتى انفجرت عليها، فتطايرت أشلاء، وتلطمخت وريقات الكراريس بدمها الطاهر الزكي، وصُعب يومها للمة الأطراف المتنازعة هنا وهناك، وكانت تلك الليلة الوالدة للمأساة حزينة. ملأ الحزن القلوب، وسأل الناس: لماذا حدث الذي حدث؟ ولم يقع... ٩

أدرك الناس أن صاحب المؤسسة هو المستهدف لمحوه من الوجود، رغم أن كرمه لا حدود له، شمل جميع الناس، وداع صوته في كل مكان، وسمع عنه الذاتي والقاصي، ومن أهم الخصائص الفنية التي تظهر لنا بوضوح في هذه القصة أنها نرفق لوني، وتوتر تعبيري يجازيان مشحونهما من مضمون القصص.. يماشيان حركته النفسية، ويجراها الوجداني التناخل، والمتلاحق بسرعة خاطفة.

«ظلال بلا أجساد» للقص الجزائري خلف بشير من جمالية التشكيل إلى فتنة الرؤيا

مصطفى بلعشري



مفاتيحها مما يزخر به الواقع الجديد من تناقضات، وأزمات بحيث تتسم هذه الأعمال بالواقعية الجديدة التي تهتم بتقديم الواقع من خلال قداسته، وعلاوة على ذلك إنها تحققي جماليات الإبداع، وتشغل الرؤية الفنية لإتجاز نص قصصي تتضاضر فيه دلالات إيجابية جمالية، تبدو أحيانا قائمة من نموص غائبة، ثم الاشتغال عليها من أجل الإبداع بأجواء واقعية تتسجم مع الأجواء الواقعية؛ فالكاتب بشير خلف لو يكتف بتصوير الواقع كما هو، فهو يستخدم وجدانه، وعاطفته في إكتاء

خلف بشير هو واحد الأدباء الجزائريين الذين أشرروا الساحة الأدبية الجزائرية بعدة مؤلفات، فعرفه القارئ كاتبا، وباحثا، وقاضا أسهم بشكل فعال في إنعاش الحياة الثقافية بمختلف المقالات، وخاصة في منطقة السوادي، حيث يرأس حاليا الجمعية الثقافية الولائية، رابطة الفكر والإبداع.

صدرت له المجموعات القصصية التالية:

١. خاديت على شريط الزمن.
٢. القرم الأحمر.
٣. الشجور.
٤. النديم المفقود.
٥. ظلال بلا أجساد (آخر المجموعات التي نحن بسعد دراستها).

تكشف لنا كتاباته، وممارسته الإبداعية، وتحمل في طياتها رؤى فنية، وجمالية التشكيل القصصي. ظلال بلا أجساد قصص تستند فلسفتها من رحي الاهتمامات الحورية للناس، وتستخلص

أما قصة (الرحيل) تحكي وضعية شاب جامعي يحمل شهادة عالية من إحدى الجامعات الأجنبية، يعود إلى الوطن فلا يجد فرصة عمل تناسب مؤهلاته العلمية، بحيث يفتح الكتاب قسمة بوصف مسهب للحالة النفسية التي هو عليها بطل قصته.. هذا الشاب الذي عاد من الغربة يقيم مع أمه التي انهكتها المرض. تحاول إقامة البحث عن عمل ليتكّن من الزواج، فيجد ملقاً بآدمه ديوم التفرّج. يخرج من المنزل على أمل إيجاد منصب عمل في إحدى المؤسسات الوطنية، أو الإدارات الحكومية، يدخل إحدى هذه الإدارات. يجد أمامه مجموعة من الشباب ينظرون دورهم لتقديم ملفاتهم إلى الموظف. يأتي دوره يستقبله الموظف، ويخاطبه بنبذة تجمالية، يقضه أمام الأمر الواقع حول سوق العمل في بلدنا، ثم يتسائل هذا الموظف تساؤلات تكشف التخاطب في شياها كما جاء على لسانه:

يا لاهي.. شاب مثلك في ريمان الشباب متعطل على إجازات جامعية عالية.. ديوم الدراسات العليا في الهندسة يتسول منصب عمل، كمنزّس في التعليم، وفي أيّ مستوى...؟

فيرد عليه الشاب بوع من التعصّب: "التسول قد يكون مقبولا في وقت ما، وفي ظروف ما يا سيّد".

ويبهما هو يتحاور مع الشاب ربّ الهاتف فينشل رئيس المصلحة بالرّد على المكالمات، وأثناء راح الشاب يسترجع ذكرياته.. فيذكر أيام الدراسة بالجامع، وتعرّفه على زميلة له في الجامعة، فتتشا علاقة حبّ وطيدة بينهما، فهي من أسرة ثريّة، لكنها أحبتّ فيه نزعة الإنسانية، وقلبه الكبير.. كما وجدت فيه الهمّة العالية، والإرادة القويّة؛ وأحبّته هو لتواضعها، وصداقتها، وتحليها بالقيم الأخلاقية النبيلة. ولكن حين لوطنه، وشوقه لأمة الحرية أجبره على ترك هذه البلدة الأجنبية، والعودة إلى الوطن، وكانت المفاجأة أن الوطن الذي أحبه.. سوق العمل فيه أغلقت أبوابها في وجهه.

ولم أمم الأستة تتصارف فيما بينها تضارفا إرشاكليا جدليا، فسؤال حبّ الوطن، وما تبرز معه من مواجهات حادّة، وضغوطات نفسية، يبقى السؤال الأهم، والأكثر بروزا وجدلا في المشهد السري، ويبقى ذاتا خاص، ومغفرد: إذ لا يمكن التعامل مع الوطن على أنه مجرد بقعة أرض.. بل لا بد من الإحساس بالانتماء إليه، ويولوج حساسية، وتمثّل رؤياه؛ لكن هذا الموظف الذي حظي بتمنّب عمل

يتكرّر للوطن، ويقول للشاب:

كو كنت في منك لمساعدني ديوم كهدا على عبور الحدود، وإجتياز الموانع بطاقة الفتوة ولزعت جصدي في كل منن المالمص.. ٢٨

يرد الشاب على الموظف قائلا:

"هذا نكران للوطنان، ولا يغفره التاريخ، ولا الأجيال الآتية.. ص ٢٩"

وهكذا نجد موضوع قصة (الرحيل) يتركز إلى واقع اجتماعي، وإنساني جد دقيق أتاح للقاص مجالا لإجادة التحليل النفسي للبطل، والكشف عن أوضاع اجتماعية، ومهينة باقظات تكشف واقع تلك الأوضاع، والتركيز على تفاعلاتها بشيء بالغ من نفاذ النظرة وحركيتها. وأن يكون بالإشارات الماهرة، والتلميحات المبهمة إلى الأسباب الخارجية المؤثرة في الوضع النفسي، وحالة هذا الشاب المأسوية.

ويمكننا أن نوجّز القول بأن أبعاد هذه القصة تطل إلى حد ما مركزة إلى أحداث ذاتية مزاجية، وحالات فردية خاصة تتجاذبها مؤثرات، ونواضع إنسانية ومصيرية؛ هذا ما أحسست وأنا أطلع (قصة الرحيل).. حقّا إنها قصة مكتملة بحدودها، وشخصياتها، وأسلوبها الفني؛ بالإضافة إلى ذلك ثمة آليات سردية، وتشنات خاصة، ورؤى فنية، وجمالية مختلفة مارسها خلف بشير تنظف اختلافا كليا، ونوعيا عن تلك التي استغفها الكثير من القصاصين، وتصارفوا عليها.

أما قصة (أشواك على الدرب) فعملها الأساسية التي تطالنا هي تقنية القصة السابقة. الرحيل. تكاد تتركز بشكل، أو بأخر في هذه القصة، وإنما على مستويات متقاربة، وقد تبدو المهارة التقنية مبلّغة كثيرة، وذلك في طرافة الصور التي يتضمنها السياق القصص، وكلها بعبهات مسحورة، ومنمنات شعرية صفيرة.. كانت دائما، وما تزال مركز النقل في تقنية القصة عند الكاتب، والضوء الذي يكاد يمتص سائر الإنداع الفني في تمبيره، وأسلوبه منها قوله:

"خرجت أسير في شوارع المدينة مضربا عن الانتماء إلى سيارة نخل العمال العارية.. هيكل عظمي يخترق شوارع البلدة، وأزقتها الخترة.. تتحرك كهلولتي".

ويصمى الكاتب في هذه القصة وراء اللحظة الدرامية إلى إبراز الوجود الكاذبة التي يقضمها المرشحون للانتخابات البلدية، فيعرضون برامجهم الوهمية، ومشاريعهم التي لا يمكن أن تتحقق على

أرض الواقع، فهي في مخيلتهم، وعلى الورق فقط، ولا يمكن تجسيدها ضليا. فهذا رجل أعمال يعد سكان البلدة بإقامة مشاريع ضمنية توفر الشغل، والدخل الوفير لك الشبان البطالين، ولمصوح من المجلس الشعبي البلدي الجديد يتبى قضايهم، وأشغالهم اليومية، في مقدمة هذه القضايا قضية السكن، وإزالة الأحياء القصديرية من الوجود.

دار حوار بين رجال الحي القديم..

قال أحدهم:

تحمّل القائمة هذه المرأة أسماء جديدة، اختصت بعض أسماء اعتدنا دوما موجودة.

ردّ عليه أحد الحاضرين بنبذة هادئة:

أسماء هي القائمة لا نعرف عنها شيئا، ما رأينا أصحابها.

وحيث يحاول الكاتب أن يعرج ببطله من هذه الصبوة الضيقة المملقة إلى قضايها، وأفات إنسانية أوسع وأرحب يتع في التلّزق الخطابي، وتصدر عن بطله أقوال غير متصبة إطلاقا مع النموذج الذي يسعى لتخفيفه بطل القصة، كما تبدو لنا في سياق القصة، كما يصوره هذا القطع: ص ٤٢

"برهت عينها، أرسلت نظره بعيدا.. بعيدا إلى قبة الجبل اللطل على البلدة، شدته الذكريات إلى ماض عزيز يوم علم أن كان هناك قائد فرقة للمجاذيين، ما انفك يكرّر في مسامعهم:

..وجّه بلدنا.. تأكودا يا رفاق أنه سيحتل إلى وجه ضاحك مليه بالحبابة.."

وتبدو القصة أيقونات لحياة الناس اليومية، يجد الملق من خلالها الواقع الذي لا يُخفي وإقما مضادا على الإطلاق، وهذا ما يميّز هذا النوع من القصص التي يتجاذبها الواقعان المرصون، والمجالوم معاً، يضع ذلك كله لرؤية البديع الذي اختار الموضوع، وانثى المعلومات حوله؛ علاوة على ذلك فإن موقع الراوي، ولغد قل الحكي، تسمية الشخصيات، المشهد السري، ومنطق الحلم، التكرار المشهدي.. كلها أساليب، ورؤى مختلفة يمارسها بشير خلف ورشافة سردية، وتوضيح مدى قدرة الكاتب على رسم شخصيات الداخ، حيث يمتع هذه الشخصيات الصديق الفني، والحيوة الإنسانية بكل أزماتها، ومأساها، فهو لا يتوقّف من إعطاء الحالة القصصية الوقت الكافي لصياغتها ناضجة مبدئة بالذائق الحسي، فلكي لا تشغل من برائن المباشرة.



انقراض العصر المزلزل قد ينكسر نداء الحياة قليلا في صوت (فاطمة)، لكنه لا يلبث أن يتعالى من حنجرتها بوجه الريح الصاعدة صارخة بحرف الثقة، والإيمان بالعودة إلى الوطن.

ومهما تاه بها دُربُ الغربة عن وطنها، ومهما طال السفر والرحيل يظل حلم العودة إلى الوطن أقوى من الهزيمة؛ هي المقابل تجد أن غربة الشاب عن وطنه الغربة النفسية، والوجدانية، ورفضه للموت في وطنه، هو الباعث على إبعاده من أرض الوطن، وإن فقدان الجواهر الجوهري يمتلئ على خير وجه في هذه القصص، ونفسية عائلتها الأحيال في القسرة السوداء.. وكان خلاص منها بعد مسافة زمنية طويلة، وممريرة؛ هذا ما اعتقد أنني لاحظته في الهيكل العام للقصص، ومداولها الاجتماعية، وإحالتها الطبيعية الفنية في دفتها، وإيحائها.

وأما ما انتقلنا إلى بقية القصص: (أشقرى من الأقمصة، المرافض المفلتة، إصرار، أحياء يتكبرون للشمس)، هي حقيقة إبداعية فنية تفرش نفسها، وليس فيها من الحلم إلا كثافة رموز، وخصبيها، وشغافيتها، وشاعريتها.. فيها من روح التشاؤل، والقسوة، والثقة بمقدار ما فيها من حلم عميق بأشياء الأدب، ومقدار ما في قلم خلف بشير من حيوية، وصديق، ولتقائن.

إذاً أول ما يطالعني هنا من تقنية السرد القصصي عند بشير خلف ذلك الرجل الذي ينطلق برقيق، ولين من أرض الواقع في بداية كل قصة؛ كأنه الانتقال السحري من عالم الحواس إلى عالم الخيال، والتصديق في مخاطته، ولؤاليه، ومخاطته، وممراته، ثم العودة برقيق أيضاً، ولين إلى الواقع الذي انطلق منه في البدء، ويطول في المقام إن رُحِتَ استمرض جميع ما يعاودني، ما يبرح يلوح في خاطري من حجازة الشكل اللغوي المذهب، والصياغة التعبيرية التي ترفق بجمالياتها، وشغافيتها إلى مستوى السرد الفني المهفوف.

وإن قصص خلف بشير إبداعات جديدة في أدبنا الجزائري الراهن.. جديدة في محتواها، وإدائها، وأسلوبها، وصياغتها.. قصص ممتعة في كل ذلك إلى أقصى حدود الإمتاع.

وصيغة ماهرة، وشغافية شاعرية لتصنع هيكل القصة، كما يصور هذا المقطع: "تداخلت أصوات العقبتين، أجمعت على تهلة المثلّك، وطبّأته، وتثمين دوره منذ أن حل بالمنطقة، انتمس بدوره، وبدأ عليه الارتياح. مباشرة أخذ يضمّ الأرق، وكأنه يوحى إلى الحاضرين أن الجلسة انتهت."

فمضمون هذه القصة يعكس الوضع الاجتماعي الذي يعيشه المواطن بسبب تجاهل السلطات المعنية للاهتمامات الناس، واحتياجاتهم اليومية كنداء المرافق الاجتماعية الضرورية؛ بالإضافة إلى عدم تأمين مستلزمات أساسية كالإنارة، وتوفير مياه الشرب، والسكن الاجتماعي، وتسييد الطرقات، وأصلاح الشوارع، والأرصفة؛ وهذا ما دفع أعيان البلدية لعقد اجتماع مع رئيس الدائرة لطرح أمور مدينتهم عليه، فيتدخل كل واحد من الحاضرين لمرشّض قضية مدينتهم، بينما كان رئيس الدائرة يثبّن كلام كل واحد إلهاماً للحاضرين بالاهتمام بما يطرحه من خلال كتابة كل الملاحظات في دفتر أمامه، ويتدخل أحد الحاضرين طالباً وجوب تكوين لجنة تحصر القضايا الهامة للمدينة؛ بينما كان هذا يطرح وجهة نظره من أحدهم:

"لقد أضغنا وقتنا الثمين هذا الصباح.. إذا أردت قلّ مشروع كوّن له لجنة .."

ونجد في قصة (رجل على الهامش) تلك الأماسة الاجتماعية، والنفسية التي يعيشها المقرب من الوطن. إن بطل القصة شاب ينتمي إلى طبقة اجتماعية بسيطة، لكنه متحمّل على شهادة جامعية. طاف الوطن من أقصاء إلى أقصاء باحثاً عن منصب عمل ينسب مؤهلاته العلمية، لكن محاولات باءت بالفشل، فبقى أمامه إلا الهجرة إلى الخارج، فيفادر الوطن ليبحث راحته في هزمنا. يقضي بها خمسة عشرة عاماً مرت كالحلم. لقد زرع جسده في هذه المدينة الجميلة، فبعد هذه المدة يتذكر والدته الميوزين العزيزين عليه، فيعود إلى الوطن، وتكون الفرحة كبيرة بملاقاة والدين، والأصدقاء، وتعرض عليه أمه فكرة الزواج، وتقترح عليه فاطمة ابنة جاره (سي أحمد)، فيوافق على الزواج، ويتم الزفاف، ويأخذ الشاب زوجته ليعود إلى هزمنا، ولكن هذه الزوجة لا تروقها الحياة في القرية، فتخطب زوجها قائلة:

"أليست مدينتي، وإن تكون مهما بقيت فيها، ومهما أصورت أنت، وأليست مدينتك مهما داريت.."

فمن غور الأماسة المعيق، ومن تحت

أما قصة (عناق أديني) تجسّد نضال فلاح لختمه أرضه، واستصلاحها؛ فيطيل القصة (مسعود) فلاحاً آمنه خدمة الأرض، وفلاحها. التصق بالأرض وأحبها منذ صغره، لأنه ورث هذا العمل أباً عن جد، ومع مرور الأيام تحولت خدمة الأرض إلى ممارسة واعية. وكانت عائلة مسعود تتكون من تسعة أفراد، ممّا جعل أبنائهم بما فيهم للتدريس يمساعونه في خدمة الأرض، ويفضل مجهودات هذه العائلة، وهذا ما حفز مسعود على طلب قرض من البنك لشراء شاحنة ثقيلة ينقل فيها منتوجاته الزراعية إلى المناطق النائية والمدن البعيدة، وما بلغت انتباهنا في هذه القصة أنّ مضمونها يشهد منطقة السبردي الخرابي، والاشتغال في التطوير اللغوي المتطور الذي هو إلى رافياً جديدة في الكتابة السردية المعاصرة، كما امتد الكاتب في معمار قصته العام على محاور منها: المونولوجات الداخلية، والتداعيات، والتكثيف اللغوي.

ولذا ما انتقلنا إلى قصة (التشطي) ص ١١٩، لعل أبرز انطباع يمكن أن يسجله القارئ عن تقنية الأداء القصصي، والصياغة التعبيرية، هو أن الكاتب وضع المصطلح الإنساني نصب عينيه في تحريك الأحداث بشخصوها، ومضمونها، ولفظيتها الخاصة، بحيث كان البناء العام يأخذ شكل مواقف، أو مقطعات موزونة بمفاتيح دالة تسهل السرد، والتقل بين أجزائه، إلى جانب سهولة التركيب اللغوي الذي كان يعمل نحو تقنيات الإجراء، والاختزال، وتظهر الغنائية السردية.. بمعنى تقديم الكاتب لعمله الموضوعي من منظور ذاتي.

بالإضافة إلى كل ذلك، فإن البنية الغنائية تلبس صوراً متعددة منها التركيز على الوعي المتراخي، والحدث المتكامل الذي يقوم على التجربة التي تمنح الأحداث تناسي، والتطور.

وبهذا ما نلتمسه أيضاً في قصة (التشطي)، فحين أمام كتابة قصصية فنية تسمّى فلسفتها من وحي الاهتمامات المحورية للناس، ومناقشة مآلاتها بما يرخ به الواقع الجديد من تناقضات، وأزمات بحيث تتواصل التجربة السردية في (التشطي) هي معمارية رصينة ومتعمقة، وأن القالب الفني هنا يضع للفكرة ملثماً تشع هذه لنا، وهو قالب معتمد على نتج العلاقات الداخلية في البناء القصصي، فينطلق أسلوب السرد، وتقنية الأسلوب الارتدادي انطلاقاً إنسانيًا يختزل الحالة النفسية في جمل، ولقطات مكثفة،



شيكاغو المصرية

لاند رستيمبي

هل أن صدرت رواية الكاتب المصري المعروف علاء الأسواني " شيكاغو"، قبل أن يخفت صدى النجاح الهائل الذي حققته روايته الثالثة جدا " عمارة يعقوبيان"، والقراءات الانطباعية السريعة تستعمل مداخلاتها، وتختتم بالمقارنة بين الروائيتين، سيما وأن التي سبقت اعتبرت أكثر الكتب مبيعا في تاريخ النشر العربي، وتم تحويلها إلى فيلم سينمائي باكير ميزانية في تاريخ السينما، ويحصد من النجوم الذين لم يتكروا كثيرا في أعمال مشتركة.

وقد حاول الأسواني، في حواراته التي أعقبت صدور رواية " شيكاغو"، أن يفصل بين العملين، باعتبار أن مكانهما وزمانهما مختلفين، محاولا تيمنا لذلك أن ينفي " استثمار " نجاح " عمارة يعقوبيان " حتى بدأ الله يخفى من لمنهاتها، فتصبح لازمة تكتب على الطبعات المصروفة لأعماله التي دخلت نجومية الأعلام. **لكن** القراءة الأولى لـ " شيكاغو" التي يباع منها بحسب الأسواني خمسة آلاف نسخة في الأسبوع الواحد في معدل يفوق ما حققته رواية " يعقوبيان"، تضي بكثير من التقاطع بين العملين يبرز أولهما، من شدة وضوحه، في تقنية السرد والبناء الروائي بمجمله، الذي جاء بقالب العمل الأول ليستوعب العمل الثاني بشخصياته المتعددة، الأمريكية والمصرية، التي تحتل كل منها حيزا سرياليا متساويا، ومتعاقبا يبرز منذ لحظة النشأة في مشهد ما، ليستكمل بعد مرور دورة الأحداث على باقي الشخصيات تماما كما في الرواية الأولى.

وثمة الكثير من التيمات التي يمكن التقاطها وهي تؤثر على هذا التقاطع الذي يبرره تشابه ألحين لأب وأحد الفانورياتان إثارتا ردود فعل واسعة في ضلعين من الثلاثين المحرم، الجنس والسياسة. فإن كانت الأولى علامتها الفارقة متمثلة بالثقلية الجنسية، فإن " شيكاغو" رصدت العلاقة الجنسية لكل ضلعين العمل، الكثيرة، في إطاراتها المختلفة.

وإن كان يُعتقد أن الأسواني قد " أهرط" في تقديم المشاهد الجنسية بمشاهد غاية في دقة التوصيف، فإن ذلك لم يكن أبدا بعيدا من " الضرورة الروائية" وأجلى مثال على ذلك العلاقة التي جمعت بين طارق الجالغ جنسيا، وشيماء المتدنية الخائفة من العنوسة وهي تدخل الثلاثين. تدرج الأسواني، عبر الفصول التي تناولت علاقتهما أثناء الدراسة الجامعية العليا في شيكاغو، بالخطوات المقصودة التي قادتهما، رغم تدنيهما، إلى الفرائس مرات متخفين من عبء الخطئية بتبريرات فقهية صريحة، حتى تدور العقدة بحمل شيماء وتخفي طارق عنها، فتواجه شيماء، وحدها، خطيئة الإجهاض قبل أن يعود طارق إليها في المستشفى، ميتسما، بوجه هزيل وغير حليق في مشهد ميتور ختم به الأسواني ملحمة الجديدة التي قرأ بالجنس الكثير من العلامات الفارقة بين الثقافة العربية والأمريكية.

ويستند في قرأته تلك إلى أدوات أخرى كالتعلم الذي يتفق فيه بعض العرب على الأمريكيين، بواجع تعويض الخسارات والاضطهاد الذي لا يأتي غالبا من الآخر، كما في حالة كرم دويس، المصري القبطي الذي هرب من اضطهاد رعيته المسلم الذي حرمة جراحة الطب لأنه لا يؤمن على حياة المسلمين (1)، ليعود إليه، في الرواية الدرامية الخالصة، بقلب معطوب يحتاج جراحة خاصة من القبطي ذاته.

والأكثر دهشة أن تتشابه ردود الفعل على العملين؛ بل نفس المقولات المتجذرة، والأحكام المسبقة ومنها تشويه سمعة مصر، وهو اتهام طريف يفترض أن الروائي وطبيب الأسنان علاء الأسواني، مفصول من وزارة السياحة المصرية، ويكتب بشكل كيدي عن الفساد والتعذيب في السجون ونفوذ الحزب الحاكم، بل ويتطرق، في نقد غير مسبق، لأعلى هرم السلطة.

لكن المحزن أن تتشابه ظروف أخرى ومنها منع الروائيتين في قطار عربية، وكل له حجة في الرواية التي تبدو صامدة جهة وصولها بموادها الجليل نحو مناطق الصمت المربية ببياضها!

إن أن أكثر وأجمل ما يتبعد بـ " شيكاغو" من " عمارة يعقوبيان" تلك المسافة الجغرافية والتاريخية والحضارية بين الشرق والغرب الذي تم بناؤه في معمار روايتي كانت مصر فيه حجر الزاوية!

• كاتب وصحافي أرمي

من العاشرة القوا بي إلى اليابسة.
لا لأن الفرات جف، ولكن لمشيتة لا
أعلمها!

الثالث: النهر الذي يفصل بين عالمين
يقعان على ضفتيه، وقد يكون هذا
العالمان مختلفان أو متجانسان، لكنهما
عالمان كما لو كانا منفصلين مثل: جنة
ونار. / خير وشر/ نعمة ويؤس/ أن
تكون - أو- لا تكون... الخ. لكن الشيء
المؤكد: حين كنا، كنا كأننا لا نكون!.

وإذا أخذنا بنظر الاعتبار: كون هذه
المجموعة الشعرية في جانب منها تدور
حول العلاقة بين المتني وسيف الدولة،
نفهم أن هذه العلاقة، كانت بمثابة
النهر الذي يفصل بين الخير والشر. /
الأمان والخوف/ الأبيض والأسود. أي
النهر الذي يفصل: الأمان والاستقرار
في ظل (ضفة) سيف الدولة. / عن:
الخوف وعدم الاستقرار في (ضفة)
كافور ومن تلاه من أمثال عضد الدولة
البويهبي الذي لا نملك له أنه كان له
ضلع في مؤامرة مقتل المتني.

-١-

أول ملاحظة تلفت نظر القارئ في
هذا النديان: شدة الشاعر بما له من
موهبة وممارسة طويلة في
كتابة الشعر ومعايشة تحولاته
المتنوعة عبر العصور: من
عصر ما قبل الإسلام إلى
عصرنا اليوم الذي يصف فيه
دنياهنا بأننا عجيبة، وأعجب
ما فيها:

" بئان يتساوى الذئب
والحمل!
غريبة هذه الدنيا
وأغرب ما فيها
بأنا على ما شيء نقتل!"
(ص٩)

وأعني كتابه النص الشعري
ببنيات تشكيلية متنوعة:

أولها: بنية الشكل الموروث،
أي قصيدة البيت الشعري
ذي الشطرين: موحد الوزن
والقافية. ومثاله: (قصيدة
الضد): ومنها:

قضي الأمر وانتهى كل

في البدء.. كان النهر: تشكيلات شعرية شعر حيدر محمود / قراءة

طسراد الكبيسي *



في البدء: لماذا في البدء كان
النهر. في الوقت
الذي، القول المشهور في البدء
كانت الكلمة. كلمة الخلق، (كن
فيكون). وهنا لنا عدة تأويلات،

الأول: أن النهر يعني الماء. ومن
الماء- قال تعالى- جعلنا كل شيء حي.
ولعل الشاعر أراد أن يجمع بين الماء
والكلمة في قوله:

" في البدء كان النهر
واللغة التي اختصرت

تفاصيل الكلام..." (ص١٧)

الثاني: أن النهر يعني بالتسمية
لكثير من الأطفال: الوجود الأول
الذي يمر فوهه، وخاصة أولئك الذين
ولدوا في الأنهار. هأنذا -مثلا- ولدت
في الفرات وأخذتني السمالي، فكنت
أعيش وأتنفس تحت الماء كما تمشي
السملة والسمك والحيتان، لكن بعد

شيء

فوداعاً، يا كل شيء، وداعاً
كان وهماً كل الذي مر من عصري
وكل السنين كانت خداعاً
ولم أجدهني يوماً معي في مكان
فكأننا ضدان.. ضاين اجتماعاً

الثاقبة، بنية الشكل الحديث. أي:
قصيدة التعميلة كما باتت معروفة منذ
أواخر الأربعينات على يدي روادها:
السحاب، البهائي، نازك الملائكة..
الخ. ومثال هذا قصيدة (آخر ما قاله
أبوالمطيب) حيث يتخذ النص ابتداءً،
بنية السرد (القص):
"في البدء كان النهر،
واللغة التي اختصرت
تفاصيل الكلام..

ثم يتحول النص إلى بنية : الصورة
الأيقونية:

" والزرعت البري، والدفلى
وقلي شرفة أوتي..
لهدم الحمام."

ثم تأتي المفاجأة، أو ما يدعوه البعض
بـ (اللق الانتظار) وهو هنا المتوغل:

" - هل يدرى الغمام
بأن هذا الماء،

ليس من الغمام!
بل إنه وجعي

المسافر في

من رقتي.. إلى رقتي.."

ثم: التضمين- مع التصرف بما
يناسب السياق - (من المتبني):

" على قلق.. كان رباح
هذا الكون،

من تحتي..

ومن فوقه تكسرت السهام

على السهام!"

وعني ما تقدم: النص الحديث الذي
بات اتلاهاً لمختلفات من البنى، يجمع
ما بينها التخييل. ولأشبه غير التخييل
الذي يُعرف به الشعر عند النقاد العرب
القدامى.

ومثالاً آخر: (قصيدة الجائزة) حيث
نحن إزاء ما دعاه صلاح ستيته بـ:
(ليل المعنى): المعنى يولد اللامعنى.

واللامعنى يولد المعنى، والفرق بين ما
تقول الكلمات. وظلال الكلمات:

" وأقول لكم..

تبقى الكلمات

ظلالاً.. للكلمات

حتى يلبسها الشعر هباته

فيسوي منها دنيا

تختلف من الدنيا

وحياة لا تشبهها أي حياة."

ثم:

" وأقول لكم"

أصعب من أن يمتلئ

الأبيض بالأسود،

أن تدرك: هل تكتب نحن

قصيدتنا؟

أم تكتبنا؟

هل نطلقها، أم تطلقنا؟"

كاشفاً عن مقاهيم أصبحت متداولة
لدى بعض كتاب ما بعد الحداثة
والبنوية وما بعدها، حيث يخلص
أخيراً إلى مفهوم للشعر بوصفه
الحارس الخفي (الجواني) للشاعر،
وفارسه المنفذ من قهر الصمت وغول
الوقت:

" أن الشعر هو الإنسان

حارسه الجواني

الساكن فيه،

وفارسه المنفذ من قهر الصمت

ووجع الوقت..

وفصول الموت.. الضامر ضاء... الخ"
(ص ٢٩)

الثالثة: البنية التشكيلية التي
يتداخل فيها الشكلاان: القديم
والحديث، أي وحدة الوزن والقافية.
لكن الأشطر موزعة على السطور
بهئية الشكل الحر الحديث، ومثال لها
(قصيدة: من أبي مُحمَّد) - المتبني،
فهي ذات بنية حدائية من جهة، لكنها
ذات بنية تشكيلية متوارثة إذا حاولنا
إرجاعها إلى وزنها وعروضها كما
علمنا أساتذتنا عن الفراهيدي.

١- النص في الديوان (مثالاً
- ص ٧):

" يا سيدي " السيف"

بي شوق إليك،

وما أدري

لكثرة حمادي متى أصل؟

حاولت والله،

كم حاولت..

هانتشروا حولي جراداً

وقد أغيتني الحيل!

ب- النص حسب الترقيين الموسيقي
- العروضي:

يا سيدي / يا سيدي / شوق إلي / لك
وما / أدري / لكثرة / حمادي / متى /
أصل.

مستعلن / فاعلن / مستعلن /
فعلن / مستعلن / فعلن / مستعلن /
فعل

حاولت ول / لأركم / حاولت هن /
نشروا / حولي جرا / ذا وقد / أغيتني
ل / حيل.

مستعلن / فاعلن / مستعلن /
فعلن / مستعلن / فاعلن /
مستعلن / فعل.

الرابعة: بنية القصيدة التي يمكن أن
ندعوها بالقصيدة الوضعية، أو اللمحة.
والوضعية: وضعية فكرية مثل لغ البرق
في الذهن أو المغيلة بسجلها الشاعر.
في قصيدة (إرتباك): وضعية إحساس
بأنه ليس واحداً. أو أن (أنا - الآخر)
بالرغم من أن:

" الملامح ذات الملامح،

لكن عيني

غائرتان.. قليلاً

وفي شفتي إرتباك،

وثمة تأناة في اللسان

الذي كان يقطر شعراً.. وكان،

ناعماً

مثل صوت الكمان" (ص ٨٢).

وهكذا أيضاً قصيدة (إمرأة) وضعية
من وضعية جمال امرأة:

" تتحدى بؤماتها الجيلي

جميع النساء

وتصحويتفاحها

الجمرة الحظافة"

ولعينيها: " حينما خلق الله عينيها

قال لكل العيون:

اسجدني للعسل!"

وهذه هي المرة الثانية التي يأمر الله خلقه بالسجود (المرة الأولى أمر الملائكة أن يسجدوا لآدم) - وهذه المرة، أمر العيون - كل العيون باختلاف ألوانها: سوداء، خضراء، زرقاء... أن يسجدوا للعيون المسجلة -

-٢-

في أطروحاته: (تاريخ الشعر العربي حتى القرن الثالث الهجري، تحدث الدكتور محمد نجيب البيهبي عماد دواء بـ (تبار الشعبية) في الشعر والذي قاده الوليد بن يزيد، وبلغ ذروته عند أبي النخعي والعباس بن الأحنف، حيث من الخصائص الشعبية لهذا التيار الشعري تيسير اللفظ، وتقريب المعنى، وتعميم الموضوع، مع الاحتفاظ بمستوى هنيء يحقق للفنوس الرضى بالشعر والاستراحة إليه، شعر أبي النخعي على سبيل المثال - كان قريب التناول، بعيداً عن الكلفة، سهل الفهم من جميع المنطلقات مهما كانت مستوياتهم، سواء على مستوى اللفظ أو اختيار الموضوع من واقع الحياة. (١).

ويمكن أن يقال اليوم الشيء نفسه من شعر عرار: " الذي يشكل الكلام العامي واليومي - على سبيل المثال - واحداً من المصادر الأساسية التي ركن إليها في صياغة نثته الشعرية وشعده طابعها الأصيلية". وقد تأثر بلغة عرار الشعرية عدد غير قليل من الشعراء الأردنيين، إذ وجدوا هذه اللغة هي الأقرب إلى روح المجتمع الذي يعيشون فيه، والأقدر على استيعاب مشكلاته والتعبير عنها، ومن أبرز هؤلاء الشاعر حيدر محمود الذي يشكل الكلام العامي والهومي واحداً من مصادر النثوية حسب تعبير الدكتور الكوافي. (٢).

ومن هذا - على سبيل المثال - في مجموعته التي نحن بصدد الحديث عنها: (سمها الهاري) في قوله:

" ما لي وللشعر..
في أرض تجرّج من يقارب الشعر فيها..

" سُمها الهاري" ٩١ (ص ١٢).

" والخوازيق " في قوله:

" فأنتهى من " خوازيقي" (ص ١٤)

" والمربوط، والجاري" من المصطلحات المستخدمة في البثوك قوله:

" ولن تطالبني كل البثوك بما

علي من سلف "المربوط" و"الجاري" (ص ١٤)

وهكذا، تشرق شمس "ابناء معروف" مرحبة:

" باليا هلا" (ص ٨٧)...

أما عن تضمين أو استلزام النصوص القرآنية: فـ (يلهمك المتأمل في شعر حيدر محمود، كثرة استلزام الشاعر للنص القرآني، وتوظيفه في شعره" (٣) ومن ذلك - على سبيل التمثيل:

(١) إستمارة (تبت يدا أبي لهب) - على سبيل التعبير عن موقف معين في قوله:

" اني صحت من كبدي:

تبت يدي

وعليها لمة الجاري" (ص ١٦)

(٢) وإستمارة قوله تعالى في سورة موسى: " فاخلع نعليك إنك في الوادي المقدس طوى" في قوله:

" الرالقون هنا تحت الثرى فرشوا

أندابهم فاخلعي نعليك يا جرش" (ص ٣٥).

أما من التراث العربي الشعري فنكتفي ببعض الأمثلة:

(١) من قصيدة المتنبى في كافور الأخشيدي:

كفى بك داء أن ترى الموت شافيا

وحسب المنيا أن يكن أماليا

قوله:

لقد قتل النقط النفوس.. ولا أدري

سوى أن يكون الموت.. للموت شافيا

(٢) ومن الشنفرى في قوله:

وفي الأرض منأى للكريم من الأذى

وفيها لن خاف القلى مُتَرَجِّلٌ

قوله:

" في الأرض، متسع، وهذا الجرح

يحملني إلى ذمة الحقيقة" (ص ١٣)

(٣) وتنبني قصيدة: (لمست من

مازن...) على قول الشاعر الجاهلي:

لوكنت من مازن لم تستبح ليلى

بنوا للقطعة من دهل بن شيبانا

(٤) كما ترد إشارات وتضمنات من التراث الفناشي: (طلع البدر علما

من ثيات الوداع) (٥١). والموشح الأندلسي المشهور:

" ابها الساقى إليك المشتكى

لقد دصوناك.. وإن لم تسمع" (ص ١٨٩).

ومكدا القصيدة الشهيرة والمغناة: "ليت للبراق عينا.."

وأخيراً، ما ينبغي أن نقوله: أن الاستحيا أو الاقتباس (التضمن) من الكلام الساذج، أو من القرآن، أو من التراث الشعري.. لم يكن احتباساً من أجل العلم بالشئ، بل إنه محمول في موضعه من التعبير، بمعنى أنه يؤدي وظيفته شأن الاستمارة الاستبدالية. أي يقوم مقام كلام الشاعر لو أراد الشاعر التعبير بكلامه هو.

-٣-

في المقطع الثاني من قصيدة (أرض ما...) يقول الشاعر:

" حيث تكون..

تكون الغربة

فالنص لم تغفر..

بقيت ذات اللعبة

" لا... للشرع..

" ولا للشرع"

ولكي لا يبيك البحر صلينا

فقاوا عينيه،

وشربوا منه الماء" (ص ٥٧)

وهذا يعني - بالرغم من كل ما جرى- من آلاف السنين- من حديث عن الحضارة والحضارات ومكانة الشعر في الحضارة الإنسانية. لا يزال الشعر والشعراء يمانى الحرية والاعتزاز مطروداً من جمهورية إفلاطون. حيث يعيش الشعر والشاعر اليوم، غريبتين: غربة الاغتراب في عالم الشعر، وغربة الاغتراب في وطنه وبين أهله وذويه، فصيماً ولي وجهه، واجه: " لا كبيرة - سمة الأرض والسماء. تصد وجهه! ولله من هنا ينبع هذا النهر الجريج والأحساس بالإحباط، واليأس المر من

الحياة، وطفران الروح! وهوما يبرز صريحاً جلياً في قوله من قصيدة: (من يوميات بدع الزمان الطلياني):

" استقبل من الشعر..

أعلن بعد ثلاثين حريباً مع الجمر..

أن الذي قلته،

كان شريرة توجع القلب..

لا شيء يمكن أن يتبدل،

لا شيء يمكن أن يتحول،

فالأرض.. ما زالت الأرض..

والناس يقتتلون على طينها.."

(ص ١٠١)

وهكذا، حيث يخاطب ولده في

قصيدة: (يا ولدي):

" يل ولدي!

وقد خلطت الحابل بالنابل،

والطالع بالنال، واشتدت ريح

الفجر..

لن يصمد إلا من كان له

صدر كالصخر، ولا من كان له

يا ولدي.. نظهر! " (ص ١٠٧)

ولم يفت الشاعر - على ما رأى من

أمريكا - أن يطلب على أمريكا:

" شطيت أمريكا..

وانهت زمانها اللعين

بحد هذا القلم - المسكين!

أعرف أن بيتها الأبيض

ثن يسأني: من أنت؟

لأنه لم يدر حتى الآن

بأنني فعلت!

لكنني أعرف أيضاً،

أنني أطفأت " نار القلب"

عندما رأيت وجه " بنت الكلب"

غارقاً في الطين! " (ص ٦١)

لكن المفاجأة تأتي مفاجاتان:

الأولى، الخيانة:

" فلم أجد سوى الخيبة،

والأسى، والذل والمهانة..

ولم أجد سوى ألقه الخيانة!"

والثانية، أنه انشعب هو نفسه:

" كنت أظن أنني شطيت

فاكتشفت أنني انشعبت

عندما رأيت قلبي معياً بالماء

وأن ما كتبت طيلة السنين

لم يكن سوى "هراء" ! (ص ٦٥)

ومثل هذا قصيدة (أقلى علي اليوم..)

التي تتكلم عما وصلت إليه حال هذه

الأمّة التي يتحكم بها النفط والحروب

والفساد حتى بات الحال على نحو ما

قال المتنبي:

كفى بك داءً أن ترى الموت شافياً

وحسب الخنايا أن يكن أمانيا

أما الشاعر حيدر فقال:

وداعاً بغي أمني، وداعاً فإنني

إلى عالم أنقى شذت رحالي

لقد قتل النطق النقص.. ولا أرى

سوى أن يكون الموت لموت شافيا!

(ص ٧٥)

- ٤ -

وأخيراً.. وكما قلنا أكثر من مرة- أن

الشعر ليس مرتعاً بشكل معين- كما

يظن ويقول البعض من كتاب قصيدة

النثر المسالمة اليوم.

" فالشكل يُمدّ واحداً من أهم

الأنظمة الإشارية التي تقوم بتوصيل

العمل الأدبي.. كما أن الأجناس الأدبية

وأنواعها وأشكالها - في الغالب- لا

تموت.. بل تتحول. وقد قيل: " لا شيء

يُفقد.. لا شيء يولد.. إنما يتحول.."

وإذا كانت القصيدة هي عصور

الشعر العربي الأولى قد اتخذت

(الشكل المودي) - حسب مصطلح

اليوم المتداول- فإن الشكل هذا إنما

جاء معاكسة للبيئة التي عاشوا فيها. أي

أن ترتيب الأبيات الشعرية إنما هو من

قيل التماثل لبيوت الشعر (الخياء).

وقد أوضح حازم القرطاجني هذا

بتفصيل وافٍ للتماثل بين ما هو سماعي

(أبيات الشعر) وما هو بصري (بيوت

الشعر) حيث قال: (ولما قصصوا أن

يجعلوا هيئات ترتيب الأقاويل الشعرية

ونظام أوزانها، متقزلة في إدراك السمع

منزلة وضع البيوت وترتيباتها في

إدراك البصر، تأملوا البيوت فوجئوا

نوا كسورا وأركاناً وأقطاراً وأعمدة

وأسياباً وأوتاداً، فجعلوا الأجزاء التي

تقوم منها أبنية البيوت مقام الكسور

لبيوت الشعر. وجعلوا أطرارَ الحركات

فيها، البني يوجد الكلام به استواءً

واعتماداً بمنزلة أقطار البيوت التي

تمتد في استواء.. وجعلوا الوضع الذي

يبني عليه منتهى شطر البيت ينقسم

البيت عنده نصفين بمنزلة عمود البيت

الموضوع وسطه. وجعلوا القافية بمنزلة

تحسين منتهى الخياء والبيت من

آخرها وتحسينه من ظاهر وباطن

(٤). وبذلك صار الشكل الأيقوني

للقصيدة، متشاكلاً مع ما يعثله بيت

الشعر في الصعراء.

هذا علماً أن القصيدة - عبر

تاريخ تطورها- لم تقف عند شكل

وحيد، فثمة في تاريخ الشعر العربي،

ضروب من الأشكال عرفتها القصيدة،

ومنها على سبيل المثال، ما يعرف بـ :

القوايدس، والموشح، المشجرات، ذات

القوافي، الدولاب، الخاتم.. الخ.

وأخيراً.. مرة أخيرة، (إذا كان الشعر

يبدأ دوماً منذ اللحظة التي يقف فيها

التفكير ويحلّ كُلم اللفظة). والنحلم لا

يعرف شكلاً مسجداً يتجلى فيه، إنه

يتجلى بأكثر من شكل، وحسبما يتطلب

مبدأ التوصل من علامية: إشارية

- رمزية، فإن الشاعر حيدر محمود

- وكما قال استاذنا الراحل الكبير د.

إحسان عباس - " يتنقل بحرية ودون

عناء، بين الشكل العربي الكلاسيكي

للقصيدة، والشكل الحديث، وهو في

الحالين: واقع في نفسه، ذلك لأن اللغة

طبيعة تحت قلمه، فهو يشكّلها كيف

يشاء...". (٥).

الشاعر والإشغالات

(١) البهيتي: ص ١١٢

(٢) د. إبراهيم الكوفي: (محطة المبدع)

دراسات في صياغة اللغة الشعرية

- منشورات أمّانة عمان ٢٠٠٧/ ص ٢١.

(٣) نفسه: ص ٥٨

(٤) منهاج البلاغة وسراج الأدباء: ث: محمد

الحبيب بن الخوجة - دار الغرب الإسلامي

- بيروت ١٩٨٦/ ص ٢٥

(٥) الصفحة الأخيرة للغلاف الأخير، (في

البداية.. كان النور) - حيدر محمود - دار

اليازوري - عمان ٢٠٠٧

• كاتب من العراق



فلا تنتظرننا
ولا تعتذرن للوداع الذي ثاب إلى شعرنا
وأجهش فينا بكاءً وبهشة .
هنا يعرف الحزن أن الشمال قريب من القلب قدر القصيدة
مثل غريب تفتأى
فاسدل فوق الأحبة رمشه .
أعد شتاءً طويل النجالي لأسكب ظلك
حين يقول لي المصحب: هات
فأحكي لهم عن أمير صغير
توسد عشب الجزيرة
أملئ على الشعر نصاً
يجيء على هيئة الحلم

يرقرق بين الصبايا يؤثث أيامه بالحمام
وحارته تتكؤم فوق أصابعه كي يغني:
" ولكنه شارع " ملء حزني تدل .
يملي على صفحة الحزن نهر الأغاني
ويملي على القلب دالية الحوش
يملي على كل صبح غماماً من الضحك الأبيض المستطيل
ويملي على الحزن عينين
بجهش ما فيهما بمشاهد صوفية وغناء
ويملي على كل أمسية قمر الأصداق
يعلو .. فيتركه و يتام
يغيب ... فيشعل في النص ظل العتاب

رحيل شاعر

عيسى التليخ من

إلى مصطفى محمد

على أنك الآن أجمل من كل موت
والقرب منا إلى وردة الله
أقرب منا إلى كائن اسمه الشعر
كنا نخاف عليه من البرد
والخوف
والشعراء
وكنا نفلتك تنجو بشعرك
من فلة الصاعدين إلى الحزن
فلم يتركوك
فشاخ المحبة تغوي الكلام
وكننت أميراً صغيراً
يحمل شبهة حزن قليل المؤونة
ورداً جليل الفناء
وقلباً ترجل .
على أنك الآن أجمل



يعد إلى الأصدقاء الشغايا التي يعثروها

ويحمل إبرته

ثم ينقشهم ورثاً على ورق العمى

وموتاً من العمر أطول .

اعرف أن القصيدة الآن تدوي

واعرف أن الخريف سفير النهاية

وعينيك خبائناً عن عيون الأوبة عزم الرحيل

وخابور ينفذ

والحزن ينسع الآن كما لم يتسع

وقبارة العاشق تذرف أياها

وتنوح

وأعرف أن المصباح في دفتر الوقت تافل .

ولا تعتذر عن رحيلك

لا تعتذر عن غياب السنونو

ولا تعتذر عن ذهاب الكراكي

إلى وجع في الخريف الأخير من الشعر

ولا تعتذر عن جهات يبعثرها كل عصيف غدو احتمال

ولا تعتذر عن خطوط تترثر في راحتيك

ولا تعتذر عن جذار تداعي

أو صديق أقام على النصّ وجداً

... أضاء به الراحلون

فنادى بهم: " لا تطيلوا الغياب "

ولا تعتذر عن موت ناياتنا

أو فوت غاياتنا يا صديقي

ولا تنتظرنا على أول الدرب

لا تحتفل بمواسم أحزاننا

أنت تدري:

«الشتاء تغافل عن وعده، والبراري تخصصنا،

والأغاني التي حملنا بها محض حلم تاجل».

سلام على ريشك المتناثر في فتحة النص

يرسم فينا مدى الطيران

سلام على قلبك المتدثر بالشعر والأقن

سلام على شعرك المتراخي الحرائق

سلام علينا

ونحن نلوح ثم نغمض أعيننا

كي نرى وجهك الطفل يغفو

سلام على كل سنبلة في الجزيرة

وكل سهيل جليل

يعرف أن لمساءات بعدك ظل لذاكرة لا تنام

سلام على الشعراء يخطون حزن البلاد عليك

سلام على قامة الحزن تسمو

وتشبه شعراً

يرaud مهر القصيدة فجراً.

على أن مهر القصيدة أجلاً.

سلام على البدر الفلنا واختلي

وخياً فينا رحيلك يا مصطفى

ونادى على ثلة المصاعدين إلى الحزن:

«لا توفقوه... دعوه ينام..

ويفتح حصالة الحلم

سلام على كل جرح يضيء بريقه.

ويفتح جرح المراثي ربيعاً ومنهلاً.

على أنك الآن أقرب منا إلى ورثة الله

جزناً نبيلاً

وقلباً ترجل.

على أنك الآن أجمل.

وأضأت من لَدُنِ الهَوَاءِ لَهُمْ شَمُوعاً

وَنَزَعْتُ عَنْ كَفِّ السَّلَالَةِ قُوَّةَ الْمَاضِي
لَأَدْرِكَ أَنَّ رُوحَ الْمَاءِ تَدْرِكُهُمْ جَمِيعاً

نَامَتْ ضِبَاعٌ فِي الرِّقَاعِ،
فَلَقَّتْ أَخْرَجَ بِالسَّلَالَةِ مِنْ فِرَاقِ الْحَبْرِ
نَحْوَ تَخَافَتِ الْقَوْضَى وَانْهَرَهَا،
أَرِشَ عَلَى التَّصَحُّرِ مِنْ دَمِي
وَرَقاً رُبِيعاً

(2)

لِلْمَالِثِ عَلَى الْأَرَاثِكِ نَسْوَةً
وَقَضِيصٍ سَبِغَ سَتْرِي فِي جِلْبِجِ الْكَلَامِ،
لِيَهْدِيَ الْبَشَّكَ الْخَمَشَشَ فِي الْهَوَاءِ،
وَقَالَتْ الْكُبْرَى: إِذَا مَا
رُوجُ الْحَنُونِ لِلْقَلْبِ الْجَمِيلِ،
فَسَوْفَ يَظْهَرُ وَأَقْعُ عَدْلُ،
وَيَظْهَرُ مَا أَرِيدُ

أَنَا بَدْتُ هَذَا الشَّرْقِ
أَمْتَحُ صَاحِبِي رَيْثَهُ مِنَ الْقَبْصُومِ،
أَبْتَدِعُ الْخِرَافَةَ لِلخُرُوجِ مِنَ الْمَقَالِ،
وَكُلَّ شَيْءٍ ظَاهِرٍ فِي لَوْحِ أَمْرِي،
أَيُّهَا الْمَعْنَى الْمَعْنَى وَالْبَعِيدُ

قَالَتْ وَقَدْ لَحِثْتُ عَلَى حَظَبِ الْمَدَى أَشْجَارَةً:
اسْتَأْجِرْهُ

إِنَّ النَّايَ يَصْدُرُ عَنْ شَفَافَةِ سَرِّهِ،
وَأَنَا أَرَى خَيْرَ الْمَنَازِلِ مَا تَعْمَدُهُ الرُّؤْيُ،
قَالَ: الَّذِي بَيْنِي وَبَيْنَكَ عَهْدٌ مَا جَاوَرْتَنِي،
وَقَضِيصٌ،

لَا أَرِيكَ يَرْقُئُهُ الْوَعِيدُ

وَعَلَى الْخَطِي فِي عَشْرِ مَا اخْتَلَطَتْ يَدَانَهُ
قُرْبِيَّةً مِنْ سَبْدَسٍ تَمَحَّى،
وَأَرِثَ كَامَنْ فِي الْمَاءِ مُبْتَهَجٌ سَعِيدٌ

اسْكَنْتُ أَشْجَارِي إِلَيْهِ،
لَمَسْتُ فِي أَحْشَاءِهِ رَجُلًا،
فَقُلْتُ اللَّهُ مِنْ نَفْسِي،
هَ مِنْ حَقُونِ قَرِيْقَتَا،

أَسْمَاءُ غَزَلَانِي إِذَا تَقَرَّرْتُ عَلَى حَدِّ الْبَيْتِ فَسَجَّ،
أَبَشَّكَ فِي الطَّرِيقَاتِ نَحْوَ تَبَدُّدِ الْمَعْنَى،

بينك وبينك عهد ما جاورتني

أحمد الخطيب *

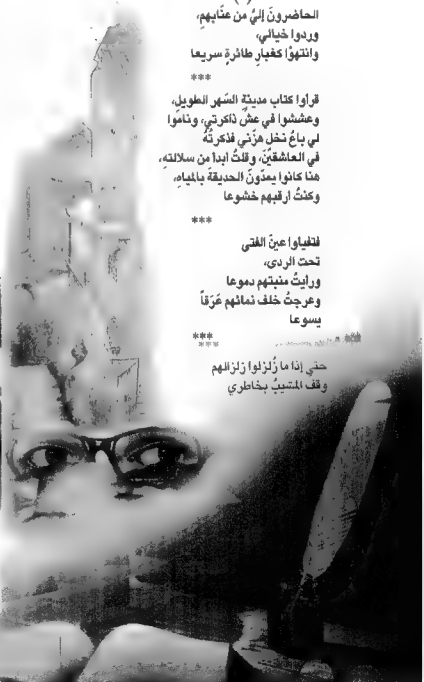
(1)

الحاضرون إلى من عنايتهم،
ورددوا خيالي،
وانتهوا كغبار طائرة سريعا

قرأوا كتاب مدينة السهر الطويل،
وعششوا في عش ذكركتي، وناموا
لي باغ نخل هزني فذكرته
في العاشقين، قلت أبدا من سلالته،
هنا كانوا يمدون الحديقة بالمال،
وكنتم أرقبهم خشوعا

لتفياوا عين الغنى
تحت الردي،
ورأيت منبتهم دموعا
وعرجت خلف نمايتهم عرفا
يسوعا

حتى إذا ما زلزلوا زلزالهم
وقف المتسبب بخاطري



ومن ظلي إذا علمته بالغيم طاردي،
فطلت كما القصيدة والقعا شرسا
يكره نفسه في كل مرة،
ويشكره البريد

(3)

وقرأت في القاموس عن ولد،
يمرّ للغة النار الأخيرة في الكلام،
وما تركت له وصايا عن مزاولة الخروج من الدخول،
وما جمعت له سرايا الغول عند تعدد الأسماء،
ما اكتنزت بلادي من بياض الفصح أياماً،
وما الحقّت بالسهل السواء،
وكان يكفيني من الفوضى تحرق نجمتين

وقرأت،
ثم قرأت،
لا قرأ الدليل وصيحتي
وقرأت،

لا شجب الكسوف الملح يوم تمازج البحرين

اقرأ إذن
وعهدت لي بقصيدة روعية
وعهدت للشيثان أن يمسح
إذا قلّ الحب من الحياة،
وراح للشوك القريب ينادم الإحباب،
ثم عهدت للباب المكسر أن ينام على يدي
كما الغواية في تصالح إصبعين

الوقت في آثاره
متعرج من طاقة الحط القديم،
ولحظ أن يبني النشيد على ولادة طفلتين

الحط في غلوائه متعرج
في سلة الريح ابتدرنا الماء
قلنا للرعاة إذا ابتدرنا الوقائع،
فسلموا جسداً مرأيا جمرتين

(4)

وقرأت آخر ما تنزل من دم الباقوت
حتى أرجعاني العاديات إلى الجنوب من القصيدة،
قلت اجعلها إماماً للشمال،
فخرّني وجعي،
فقلت إذن،

أرد لها التوسط في الوسط

وقرأت أكثر ما لحث من الرايا خلفها
فقصصت بالريح القديمة والنقط
ما جاء من قلبي، وأوجعني
وعاجلني بماء فرائه، حتى
إذا سريته ليلاً، وقلت لجارة الفوضى
هنا كان الغلط !

مدّ المتفصح بيننا، وانحاز للمعنى،
وعاد إلى القديم من الكلام،
وقال ما معنى... فقط !

أن ينزوي البيت المعقّد عن ترانيلبي وخوفي،
إن بيت الريح مستقرّ على خلفية الرخص الذي جريته يوم
وكان عليه أن يبني الفضاء من الدماء المكثرات على الزنايق
شهوة،

ليفيض طيف العنكبوت من الشطط،
وقد سقط !

(5)

بيتان في لحم شقيق سرّياً
شق الأنامل صاحب نائم الهويني،
بين من سقطوا على وريّ خريف،
وناموا،
ثم قاموا،
ثم ناموا،
والمدى أضحت على القنديل
لجراً كوكبا

بيتان ملتفتان للنجوى
وقد رحل الزمان بنا
إلى جرح الظهيرة، واستعان
من الكتابة ما كبا

عُصّد الرايا في السرايا كوة
يحتاجها الماضي، وعلم ما نبا

هل قومت أسطورة من فائض التكوين
أو قرأ المكان على الشقيقة لحم طير،
واستعاض عن الكتابة بالوشاية مذهباً ؟

بيتان في لحم شقيق سرّياً
من طعنة دماً، في لحظة ذهباً

يبلغ "سي السعيد" جزءا من طفولته وشبابه في العاصمة الجزائرية، ثم يعود إلى قريته غافيا فاشالا بعد أن يتخرج حلم أبيه الذي كان يريد أن يجعل منه طبيباً يتباهى به أمام الناس... يموت أبوه بعد ذلك فيريد عنه قطعة أرض ويتحول إلى فلاح يرباه كل سكان القرية... تتمضي حياته عادية، لا بنفسها شي، كشأن كبار الفلاحين الذين يمتلكون الأراضي الشاسعة ويتحكمون في أقدار الفقراء من الفلاحين المأجورين...
ثم تأتي الحرب...!

لم يكن سي السعيد، لو شُرك لشأنه، ولحرية اختياراته، لينضرب يوما في صفوف المقاومة، وينضم إلى المحاربين، بل إن الحرب كانت قدرا في حياته، وكذلك "بطولاته" التي لم يسمع وراما يوما "الحرب كانت قدرا في حياتي أنا أيضا، لم أكن محاربا، ولم أكن متسلحا لحمل راية لا أهم رموزها، لكني كنت موجودا..." (٣)

رموز راية المقاومة كانت أشد تعهدا مما يمكن أن يستوعب نحن سي السعيد الذي كان "سعيدا" بوضعه، إذ اختار أن ينأى بنفسه عما يمكن أن يكون مجلبة للمقيدات هي أكبر منه بكل تأكيد، غير أن للثورة أحكامها

ولحبب أيضا...
في البدء كان بلا تاريخ، ولم يكن قد أحب امرأة من قبل... كان حياديا تماما، ولكنه حين رآها تنظر إليه بهشاشة مكررة، ورأها تبسم، أصبح التاريخ كله ملكا له وحده... كان وجهها واضحا كشمس الربيع، دافئا كنسائه، غنيا كسمائها... وكانت "جميلة، دافئة، مكررة، لذيذة، وجارحة... أما هو، فكان مبهورا سلاجبا، يقف على حافة اليكاه..." (٤)

تشأ لحظة كبرى في حياة سي "السعيد" أول ما يلتقي بـ "جميلة"، يقول: "تلك التي حولتني من رجل بلا تاريخ إلى عاشق مجنون..." ثم يرفف: "الحب؟ أليس هذا ما حدث لي؟ أليس هذا ما غير حياتي كلها، وغيرتني من مجرد إقطاعي ضايع إلى عاشق؟" (٥) وجميلة هذه شقيقة أُلهم بتنتمي إلى صفوف المقاومة، ومنذ الوهلة الأولى يتمكن حب جميلة من سي السعيد، ويظل ملازما له لا يشقى منه أبدا: "والحال أنني اكتشفت أن زيارتي هذه أن تمنيتني إلى بيتي ملأ..." (٦)

ولذا كنا نتهم تماما كيف يمكن لـ "سي السعيد" أن يسقط صريحا للوحي من نظره أولي، لئلا نعتبر أن حالة الحب تلك هي التي جعلت منه مقاتلا ومقاوما وطنيا موعظ. ذلك أن التحول الذي طرأ على حياة "سي السعيد"، وجعله يفتح عنه ليجد نفسه في الجبال بين المقاتلين، كان بداعي الخوف والرهبة في المحافظة على الحياة، ولم يكن للحب دور فيه لا من قريب ولا من بعيد... فهو حينما طلب منه أن يؤمن مخبا لأحد المقاتلين الفتيان عنهم من قبل السلطات الفرنسية لم يكن يرفضه أن يرفض ذلك يقول: "الشجيرة تظهرهم أنها تعطينا حق

بطل الخوف... بطل المصادفات؛

قراءة في رواية "بحر الصمت" لياسمينه صالح

محجوب المصباحي

يوجد "في مكان ما من هذا الليل، قلب يجيش باليكاء... يربرج قلب حاصرته الذكريات، والتفاصيل الصغيرة التافهة... قلب شقي وعنيد ومجروح... قلب لا يعرف هدنة ولا راحة... ذاك هو قلبي أنا، الساقط في فخاخ القدر والترتيب... كنت أقع دائما، أنكس، أتوجع، ولكني في النهاية أقف من الرماد وأتظاهر بالاستمرار... ولم يكن أحد يعرف كم كنت أموت داخل قلبي..." (١)

محجوب المصباحي

محجوب المصباحي

محجوب المصباحي

محجوب المصباحي

محجوب المصباحي

محجوب المصباحي

محجوب المصباحي

محجوب المصباحي

محجوب المصباحي

محجوب المصباحي

محجوب المصباحي

مرّة هذه الكلمات، وجارحة...
مرّة هذه الكلمات، وهي تتصبب أمام قارئها هاربة كأنها الاعتراف، كأنها الشهادة، أو كأنها كل ذلك مجعلا...
وهي جارحة لأنها تحتلز مأساة "سي السعيد"، وهو يتحدث عن نفسه، وعن أحلامه المنفورة، ونجمه الأول...
"سي السعيد" هذا -إضافة إلى كونه عاشقا مخفورا- هو بطل الخوف واختيار، وقائد الصلابة المحض، وهو إلى ذلك كله، الشخصية الرئيسية في رواية "صمت البحر" للبدعة الجزائرية، ياسمينه صالح، الصادرة عن دار الآداب ببيروت سنة ٢٠٠٢، والحائزة على جائزة مالك حداد لسنة ٢٠٠١.

بطل من خوف؛
يفتح سي السعيد "عينه على عالم موحش ليس فيه غير أب صارم ووحيد... فهو لم

لم يكن أمامه من بد سوى الالتحاق
بالمقاومة في الجبال. يقول: "هجرة اكتشفت
الحقيقة المرعبة: لقد أصبحت هازيا
ومطاردا وكان علي ألا أمتنع... كان علي
الأصوات شهيذا وأمنسيه داخل حرب
الشراسة التي الرجال يموتون فيها أضرارا تماما
على أنفسهم (١٢). غير أنه، حتى وهو في



TOM HANKS

فيلم (ملقى بعيداً) نجوم هانكس

كيف يكون جسيم الدسارة هو الخيار الأخير

CAST AWAY
VERSCHOLLEN

الشمس، يوم تمين آخر في الفردوس هو الذي يفرق أن هناك في انتظاره يوما جميلا آخر في الجحيم.

هذه هي حالة تشاك دولاند في فيلم (ملقى بعيدا) أو Cast Away، الذي قام ببطولته الممثل المثلث الأروع توم هانكس وأخرجته روبرت زيميكس عن سيناريو ليل برولز وتوم هانكس استغرق العمل على إنجازها في صوره النهائية ست سنوات.

ذات يوم أسر هانكس لزييميكس مخرج أعظم أفلام هانكس على الإطلاق (فورست غامب)، إنه راغب في فيلم يجد المرء فيه نفسه في عزلة تامة.

طبعاً، من الصعب العثور على تفسير لهذه الرغبة، خاصة وأن فكرة الإنسان الناجي الذي يجد نفسه على ساحل

حمناء، بعد رفع الانضباط إلى درجة التقديس، بحيث ينفذ المرء عيدا طمعا له مسبقاً بأحكام الضرورة، وبعد أن يغدو الجمال في الحياة وعلاقاتها أشبه بسماعة الشمس التي تتوسط أيام السنين الطويلة، بعد أن يغدو الفرح مختلماً، والجوهري موجدلاً والحميمي أشبه ما يكون بشهاب يمر الظلمة غير قادر على أن يخلف وراءه سوى ذكرى الضوء الخافت.

بعد هذا كله، ما الذي يدفع إنساناً للعودة إلى هذه الرعي الطاحنة المتمثلة في المدينة الحديثة، بعد أن أتبع له أن يجد له مكاناً هادئاً في جزيرة ليس فيها أي من هذه المكابدة؟ وكيف يصل إلى نتيجة تدفعه للقول في هذا المكان القصي وهو يراقب شروق

إسرايم سمرات

جسناً، بعد اختصار العالم ومعايضة المجتمع، وهذا الجريان غير العادي من أجل التخلص بالبقاء في أروقة هذا العصر وهاليزر، بعد الدخول في هزيمة اليومي الضيق، المرهق الذي يحول البشر إلى جبانة ذرة

تنتافر في المقلاة في طريقها لأن تصبح حينا الحبر لا يشبه الصورة الأتية، بعد الخروج من دواقة السياق مع الزمن والضوء وتحوّل الإنسان إلى كائن يعيش تماماً وفق نظرية الارتباط الشرطي، وإن كان جرس بافلوف الكلب يجعل لغايه يميل، فإن صوت زينة (البيجر) أو أي إشارة أخرى تصدر من جهاز آخر تجعل الإنسان يقفز من مكانه كما لو أن الأرض بعد قليل ستتحسّف تحته إن لم يتحركه.





هجوم مستعمل لبقايا دولة صظمى، يوحى بأنها ما كانت ستتهار لولا هذا الكسر الساكن في أوصال صالها وصدع إعرالهم لحنى الزمن الذي هو الحياة نفسها، تقدمها أو تأخرها.

هذا التناقض بين وجود امريكي في موسكو، وفي الساحة الحمراء أمام ضريح لينين في مشهد تال، وهو يحاول تفرغ سيارة بريد (معملة) هناك لنقل محتوياتها إلى صرية أخرى لشركته، شركة (فينيكس) للبريد السريع، إشارة مهمة تحمل دلالتين: الأولى تتمثل في وجود تشاك نولاند في مكان غير مكانه، المكان الجنة لاستثمارات الشركات الأمريكية، والمكان (المعطّل) الذي لا يمكن لنا أن نحسن فسادة المعطل الذي

إلا إذا وضعنا موظفا امريكيًا ناجة فيه، لمعرفة الفرق الحقيقي بين الأبيض

جزيرة مهجورة أسر استهلكه الأدب واستهلكته السينما، استهلكه الأدب منذ (روينسون كروز) وقبله بزمن طويل وإن كان بدلالات أخرى (حيث ين يقظان)، واستهلكته السينما في عشرات الأفلام، لعل أجملها وأرقها حتى اليوم هو فيلم (الفصل الأسود) وفيه الكثير من فيلم هاتكس هذا، بل وهنسة الفيلم أو بناؤه القريب للغاية من بناء ومحاو (المنهذ) مع هارلين أو ثلاثة لا غير، كأن يكون البطل هناك طفل، وكأن يكون له رفيق ينجو منه هو الحصان الأسود غير المروض، وكان لتقطعه في النهاية سفينة تهر أمام الجزيرة، دون أن يكون مضطرا لصناعة قارب نجاة يصارع به الأمواج العاتية من أجل الخروج من (طرودوم) الإيجاري.

يصور (فينيكس) المشاهد الأولى في موسكو، حيث الثلج والصقيع وبرجات الحرارة المنخفضة وظله المختلف القادم من زمن الانضباط وتقدير أهمية الزمن، إنه بيساطة الأمريكي الذي يستطيع أن يقدم الدروس بصوت مرتفع لعمال البريد في الإمبراطورية الشهارة التي كانت تسمى الاتحاد السوفييتي، والمشهد ليس سوى



آخر، فلا غناء طائر ولا تقيق ضفدع، ولا حتى، فراشة عابرة، أين ينبغي زيميكس بكل هذا، وهو أمر غير منطقي عابر، حال فنحن لا نلمح حتى طائرا واحدا يمر من سماء الجزيرة.

يتكرنا ذلك أيضا بما فعلناه لنقتبص الضباب الموهوبون فعلا في فيلم «البحر» ساحرة بلير حين جردت البحيرة من كل شيء وتركوهم في مواجهة ضفدع تلك الغاية، بحيث لا (تسمع أو تلمح) أي أثر لخلق حي مهما كان ضئيلا. هل أفاد زيميكس من هذا العمل حين دفع الأمور (إلى أقصى)، لا يستبعد أنه قد فُهم (ساحرة بلير بدأ فيلمها مجهولا وانتهى إلى أكثر الأفلام ربحا في تاريخ السينما مقارنة بميزانيته المتدنية).

لكن زيميكس لا يلبث أن يثقف طريقا خاصا هو ما الحقيقة جزء أساس، إن لم يكن الجزء الأساس في الفيلم، فسينما يستطيع تشاك تولاند أن يحقق أسباب بقائه، أو شروط حياته البدائية التي توجرت بقدرته على إشعال النار بجده مصادفة، والمصادفة في تاريخ الوحي البشري كانت اليد الحافية التي تمتد للبشر بين حين وآخر لتنتشلهم من عاصم ومن الظلمة المحقة بهم، أو تشق لهم طريقهم المسدود. رغم أن تشاك تولاند القادم من الحضارة يصرف بالانكسار رحلة البشر الأولى

لتحقيق أبسط حاجاته اليومية بدءا من الحصول على قنوطات اللبني التي يجمعها من أوراق الفجر الجفيرة، وانتهاء بالشبكة التي يخبئها أن يطار الكثر من الجهد كي يستحق الفريضة، وصولا إلى العثور على زحدر يحميه من عوامل الطبيعة، الطبيعة الصعبة التي تعطيك تماما بقدر جهك البتلون لا أقل ولا أكثر، الطبيعة العادلة، الحياة الصافية، التي يمكن القول إنها لعبت الدور الأبرز في الجزء الأول من الفيلم إلى جانب هاتكين، حيث يجد نفسه في صراع غير محاذي مع عواملها، مع مناصبرها الأولى وبخاصة: الماء، الهواء والنار. ويتوجب الفيلم في هذا الصراع إلى الصدام بين زيميكس و«تولاند» من أي رفيق، يجرى «سحق» أي «سجونا» أو إنسان يمكن أن يهبط ضغامة حمة أو جريا (تذكر فيلم «جيم في الباسيفيك» الذي أخرجه الكبير جون بوزمان وقام ببطولته في مارفن وتوشيرو مايفون، حيث قسوة العزلة والصدام بين جندين متحاربين يجدان نفسيهما مضطرين لخوض الحرب في جزيرة مهجورة استكمالا للمعارك الجيدة لجيشيهما). في التلويح لا تدرى من الطبيعة سوى صفاتها وغضبيها، أما من المخلوقات فلا نلمح سوى وضع أسماك لا غير وسلطعون أو اثنين، وباستثناء ذلك ليس هناك ما يدل على وجود كائن حي

والأسود، أو بين التقدم والتخلف حيث نرى الخرج هنا، ومعه «هاتكين» ويملأه الآخر في كتابة السيناريو، تم ينجوا مكانا يهتد فيه الوقت أكثر من مونتاج تمهيدا لانتقال البطل إلى ساحل الجزيرة المهجورة في الباسيفيك التي سيجد نفسه ملقى عليه بعد تحطم طائرته.

حسنا ما هو تشاك تولاند، يثر على اسمه (تولاند) أي بلا أرض، أو الذي لا يملك أرضا، وكل ما بقي من ماضيه النظيف ساعة جيب كان لا بد أن تكون معطلة إشارة لدورة الزمن الجديدة التي ستطحنه بعد سقوط الطائرة، التي كان يستقلها، في البحر ويغرق كل ملاحها.

نحن (إن مواجهة رجل يجد نفسه مضطرا أن يعيش كل ما يناقض حياته السابقة، إن عليه أن يبدأ من الصفر.

هل آزاد صناع الفيلم الذهاب إلى أبعد حد في معقبة الهجاء لتشاك؟ بحيث حاولا وجوده على تلك الجزيرة إلى نوع من القناب لمضارة بأكملها، وتحويل الجزيرة نفسها إلى مطهر من نوع جديد، خاصة وأن الجزيرة فعلا صخره وليس عليها أي مبنى أو بصمة من بصمات بني البشر؟ تلك أسئلة تشاب الإنسان وهو يتابع الحياة الجديدة لتشاك تولاند، حين يتم إعادته إلى العصر الحجري، عليه أن يجد طعامه بنفسه، أن يصطاد وأن يمانى

TOM HANKS





ومفردات حياتهم، مثل الصيد بالحرية، إشعال النار بالاحتكاك.. وما إلى ذلك، لذا يمكن القول على هذا الصعيد أن لا مصادقات.. لكن المفارقة تلعب دورها الأهم في الفيلم حين يعثر تشاك المهجور، المنيود مصادفة على ما يتقصه فعلا، الرفيق، حين يصاب بجرح أثناء محاولاته اليائسة لإشعال نار ويمنع دمه بكرة كانت في أحد الطرود التي جرها الموج للجزيرة بعد سقوط الطائرة في البحر وغرقها.

المصادفة أنه يرى في شكل الدم الذي سبغ على الكرة ما يشبه وجه كائن، ولكنه كائن غامض، لا ملاصق له، ليس فيه سوى ما يشبه الأنف، عندها فقط، يدرك تشاك مأزقه الحقيقي، إنه بلا رفيق، وإذا ما تنكرنا أنه وصف الجزيرة بالفردوس حين قال: (يوم لعين آخر في الفردوس) فإننا لنذكر مثلنا الشعبي الذي يقول (الجنة من دون ناس ما بتنداس) أي لا تشكّن. لذا يبدأ تشاك بتشكيل ملاصق رفيق رحلته ولا يلبث أن يطلق عليه اسما هو (ويلسون) حيث لا وجود حقيقيا للكائن إن لم يكن يملك اسما يدل عليه.

وهنا تتوالف عند نقطة لا نستطيع تجاوزها وتتمثل في أن مشاع الفيلم كان يمكن أن يسوقوا هذه المصادفة نحو اتجاه آخر، كان تسقط الكرة في الطين ويتشكل الوجه أو بعض أجزائه، ثم يُترك الأمر لتشاك لولا أنه أن يكمل المهمة، لكنهم لم يفعلوا ذلك وحسنا فعلا، هأن يكون الرفيق أو الصديق أو هذا المولود الجديد الذي يدعى ويلسون جزءا من دم تشاك يطلع لعنن نحو أبعاد أعمق، ويحول ويلسون إلى جزء حقيقي من تشاك، وكذا من دمه وشكلته يده، لذا، كان من الطبيعي حين يركل تشاك ويلسون في موجة يأس، ويلسون الذي أصبح يحادثة ويسبح له بكل شيء، ويظهر ويلسون نحو الشاطئ، كان من الطبيعي أن يدرك تشاك بعد شوان حجم جريمته، ليبدأ بالبحث عنه مناديا عليه، مرثدا اسمه بصوت مجروح في ليل الجزيرة الموحش، إلى أن يجده (قتيلا)، وفوق قتيلا لأن الموج تكفل بإكمال ما حملته ركلة تشاك، لقد تم محو وجه ويلسون.

حين يصل الأمر إلى هذا الأسر، لا تقوم المصادفة بإضادة ويلسون للحياة، بل الوحي الكامل، حيث يقوم تشاك بفعل ذلك مستخدما دمه، ولكنه هذه المرة يقوم بجرح نفسه ورسم وجه رفيقه بدمه لا بأي شيء آخر.

في حال ويلسون ما في حال تشاك، إذ يرى الثاني ينحل، وهو أمر مدهش فعلا وفي غاية الصنق والإخلاص للتمثيل الفني، حيث يفقد توم هانكس أكثر من مضمين كشم من وزنه ليقتنع المشاهد بأنه أمضى فعلا أربعة أصوام على أرض الجزيرة يعيش بأقل القليل، بعد أن تم وقف التصوير لمدة عام كي ينخفض وزنه. ونرى في الجانب الآخر ما يصيب ويلسون، فالوجه المرسوم على الكرة بدأت التجاميد تغزو يوما بعد يوم لأن الهواء يقل تدريجيا داخل الكرة، وهو أمر منطقي، لكن دلالاته تتجاوز هذا الحقيقة العلمية، فويلسون أملت الضرورة وجوده في غياب حرية الاختيار، لذا من الطبيعي أن يضي به (يميكمس) إلى

ويجسده السرد: بعض أحياءك
الجميلة التي كانت في حوزتنا.

وهذه مفارقة أخرى لدان على المعنى
الذي يصفه حين المرحا إلى أن يعود
هو الكائن الاجتماعي وليس العنصر
لأن تشاك كان يعمل الفقيه على
الجزيرة، كان يتشبه بكل ما يرمز
للأشخاص الذين يصعبهم في الحياة
التي كان فيه الجميع، جعل العنصر
أي دفن كل ما يشير إليه ذلك المحيط
أن الاحتفاء بعودته كان مجتهدا تماما
فهم يطوبون منه أن يتسبب فيهم في
محل عودته، مما يشير إلى أن العنصر
الوحيد الذي يمكن أن يتحقق هو
نصر الإنسان الخاص ببقائه حيا، لا
نصر الآخرين بعودته، لأنهم طردوا
رئيسا يطوبون من زمن بعيد، بما يعني
أن قضية الموت قضية الحياة في
النهاية، لا يمكن أن تكون سوى قضية
خاصة، بحيث يمكننا القول إن الفيلم
يتحول في النهاية إلى اختبار للعلاقة
القائمة بين اجتماعية الفرد وفردية
الجمتمع.

ربما يمكن هنا التساؤل معنى هذا
الفيلم، والحوار، ولماذا كان بإمكان
عنصر الفيلم أن يواصل تأليفهم
هذا ليخرجوا بفيلم أسر بالتاكيد
رغم الأعمال الكثيرة المشابهة التي
تستند عليها، فمصادره، أو أنهم اكتفوا
بهذا الفقه، لتكتم أصورا في آخر
مشروعهم على مسرح هذا الأفق الجرح
للفيلم بتلك النهاية الممقنة إلى حد
يثير السخرية.

تشاك لولاك واحد من المتصرمين
المهزومين الذي يفقد في طريقه إلى
تحقيق نصره أهم شيء هو إنياء،
هدف النصر.

لكن الصؤال الذي لا بد منه في
النهاية، رغم هذه النهاية، هل كان
الأم يستحق كل هذا العناء والمكابدة
للعود إلى الحياة مرة أخرى؟
والجواب بالتاكيد نعم. لأن ما
حققت إرادة تشاك لولاك، لا يقل
سواء وأهميتها عما كان يتوق إليه، سواء
أكان يعني ذلك أم لا، ويعني لقد تم
هناك وكأنه ذلك الشخص الذي بنى
العالم من نقطة الصفر، لذا كان من
الطبعي أن يُلقي نظرة ساهرة على
ولادة أوتوماتيكية يسعها بسيد
ويشعل ذراعا، يتأمل الفكرة الصغيرة
ويتذكر أنه، ولا أحد غيره استطاع أن
يشعل نارة الخاصة ببسده هو في بسدي
سواء، خاصة إذا ما تذكرنا أن سرخنة
النصر الوحيدة التي يطبقها على
الجزيرة هي التي تعقب إدخاله للثائر
الثار التي كانت على الدوام هي المخيلة
البشرية من الأسرار الذي لا بد من
امتلاكه في يتكلم الوجود البشري.

الوحيدة، حيث الزمن كان كفيلا بأن
يخترع الحقائق كلها ويمسحها إلى
أصولها (الوهم) وفي ذلك مسحة عيت
غير متبقة من كاهين العقل، أو من
تشاؤم الذي أتت بهجة تأمل هذا
العقل فيقول الوجه في مدينة أمريكية،
بل لتأمله جُهر الكتابة نفسها، الحياة
بمطلقها رديا. بحيث يتجاوز الصنى
الحياة الأمريكية في نهايات القرن
العشرين وبدايات القرن الجديد، التي
هي زمن الفيلم.

ثمة حياة لتسير غير عالية بالفر
الذي تحصر، لأن حواراته لتتمثل في
تلك اللحظة، لحظة فقدان وما يليها
من زمن قصير، ولذلك، يمكن حياة
الفرد الذي لا يمكن أن يحقق مجبوره
إلا بوجود الآخر.

هل يمكن الصؤل هنا أن الخبيث
بأكمله كائن ضخم غير اجتماعي حين
ينظر للفرد كجزء ضئيل منه مهما كان
حجم هذا الفرد وأهميته في النهاية،
لأن الحياة موله القدرة على أن تسير أو
تواصل سيرها باستمرار؟ وهل بالتالي
نقول إن الفرد لا يمكن أن يكون خارج
الجماعة ومكتفيا بذاته حتى لو كان في
لحظة ما أهم من كتلة هائلة من البشر
وأكثر منها؟

هل يمكن الوصول إلى هذه
النتيجة بالتالي، أي الفرد هو الكائن
اجتماعي، أي أن صفة (الاجتماعي)
لصيقة بالفرد لا بالجموع؟

المخرجون الكبار لا يتحكمون شيئا
للمصادفة، حتى وهم يجعلون المصادفة
جزءا من نظرية أو مفاسل عملهم
أحيانا. وهكذا زيميكس ومعها هاتكس
ويول بروكز، فوهم تشاك العالم يتمثل
في أكثر من صورة، أهمها بالتاكيد
وهم الحبيبة التي تزوجت من طبيب
أسنائه، في الوقت الذي كان هناك
على الجزيرة يقامى صواب الألم من
أسنائه، مضطرا لاستخدام حذاء
الترنزل على الجليد لاقترانهم (وجده
بين الطرود أيضا)، وحينما يتمكن من
ذلك يفقد وصيه من شدة العذاب. هل
كان زيميكس يلعب في ملعب المصادفة
هنا؟ بالتاكيد الإجابة هنا هي النفي،
لأننا لا نستطيع أن ندرك مغزى ما كان
يعانيه تشاك إلا حين نعرف أن الحبيبة
قد قبلت زيجة لطيفي أسنائه، والأ كائن
بإمكان زيميكس أن يجرؤ الأثم في
أي عضو آخر من أعضاء جسده تشاك
لولاك في منزله المر لاك.

كما أن الوهم الثاني قائم في أنه
عاد للجمتمع حيا، لكن الحقيقة
الاجتماعية التي تخلقت وراءه حولته
إلى ميت من زمن، بل إنها حوت له
قبرا وخصته بضاهدة عليها اسمه
وتاريخ موته.

يسأل تشاك: وما الذي وضعتوه في
التاريخ؟

مبصرة حين يخلو الخطوة الثانية في
فيلمه، أي حين ينجح تشاك بصناعة
قارب قادر على عبور جبال الموج إلى
تحت الجزيرة، وبعد أن يسرد السرى
نض البحر بحيث يصبح قادرا على
معرفة الزمن الفائق لهذه الجزيرة.

ينجح تشاك إذن بجأتنا الموح رغم
لحوله وضعفه الباديين، وينجح معه
ويلسون الذي يقف منتصبا كبحار في
مقدمة القارب، لكن ذلك لا يمكن أن
يستمر إلى النهاية، إذ لا بد من موجة
أخرى تصوغ المسار الروائي للفيلم
ويطفيه، تهزم الحي دون أن تدمره،
ولتلي بالكالن الرمزي إلى حنبه وقد
أصبح تشاك على حافة النجاة.

في الوقت الذي يبدأ تشاك باستعادة
وعيه لتكون الأصابع قد بدأت تصيرف
ويلسون إلى صبحر أو إلى نهايته
حيث لا يمكن أن يكون له مكان في
مكان في أرض البشر، وحينما يدرك
تشاك ما حل برقيقه يتدفع خلفه (رغم
الإدراك الذي يفتت أوصاله) يتدفع
للماء محاولا إنقاذه، لكن ويلسون
يبتعد أكثر فأكثر، وهنا يلدري ثوم
هاتكس واحدا من أقوى مشاهد الفيلم،
بل ربما أهمها، وهنا ندرك أنه قد فقد
جزءا غالبا من ذاته، أولم يولد ويلسون
مرتين من دم تشاك لولاك؟

قريب الانطلاق إلى الجزء الثاني من
الفيلم، أي عودة تشاك إلى مدينته،
بل أن تشاك لابد ما يتكلم تشاك
بصورة حبيته كيلي (هولبين هنت)
التي كان ينوي الزواج منها بعد عودته
سياسرة حين كان صبيها على تلك
الجزيرة، لماذا كان لا بد من ويلسون
حتى يجد لولاك؟

ربما كان ذلك يعود إلى أن الحبيبة
كائن متحقق الوجود في مكان آخر
وحلمه أن يعود إليه لا أن يتكفي بصورته
في حياته على الجزيرة، فلاحظ مثلا
أنه يرسم صورة حبيبته على إحدى
الصخور بحجم كبير، لكنه لا يتوالم
مطلقا عند الصورة حين يرحل، لأنه لا يتوالم
يتعامل معها باعتبارها الأصل، فهي في
الحقيقة الكيان الضاحك لوجود مكتمل
هناك في البعيد يتأذى. مكس ويلسون
الذي لا يعود له خارج الحيز الذي
يشغله والتور الذي يلديه.
كان إذن من الطبيعي أن يفقد ويلسون
جزءا من تشاك، لكن الطبيعي أكثر أن
يفقده حتى يسترد فعلا حياته القائمة
على الحقيقة لا الوهم.

مشكلة تشاك في الجزء الثاني من
الفيلم أنه يجد نفسه في مهب وهم
آخر، وهم الخاص المتشكك والسّاكن
فيه طوال سنوات العزلة، وهم الذي
لعب دور طوق النجاة هناك في يعود إلى
العالم الذي هو منه، لكنه في الحقيقة
يعود إلى صورة مفارقة غير تلك
الصورة التي كان يظن أنها الحقيقة



ومن المعروف أن ميسون صقر القاسمي صاحبة هذا الديوان شاعرة وفنانة تشكيلية من دولة الإمارات العربية المتحدة. وهي أديبة لها حضورها المتميز في الساحة الثقافية العربية، حيث شاركت في غير مهرجان ومؤتمرات ومعرض، كما أصدرت عدداً من المجموعات الشعرية، وعرضت لوحاتها التشكيلية في غير دولة عربية وأجنبية.

تقترب قصائد «ارملة قاطع طريق» من روح السرد ومعانيه، ولعل صاحبة هذه القصائد حريصة على أن تجعل لشعرها نكهة خاصة ويصمم خاصة، وهي في مسعاها هذا لا تصعد مع القصيدة إلى أعلى درجات الخيال، ولا تتخلى عن الصورة الشعرية في الوقت ذاته، لذلك ظلت قصائد الديوان هادئة، وحائرة أو ممسكة بالفتن: لغة السرد ولغة القصيدة.

وإذا كانت قصيدة النثر - بشكل عام - قد تخلت عن الفنائية واليخو الشعرية، أو الإيقاعات الموسيقية المعروفة من أجل الذهاب إلى إيقاعات أخرى تبدو خاصة، فإن مثل هذا الأمر يتجلى في قصائد ميسون صقر، ويمتلك خصوصية متزايدة. وحين نسمي الشاعرة لرسم صورة، فإنها تقول: ها إذا ارسم بالكلمات، أو انني الآن أتخيل،

«لم أرزح شجرة لوز

لكن صياد الشمس

كان كفيلاً بأن يوزع الضوء

على الحديقة

بأن يخفي ابتسامتي بين الينبوع

بأن يرسم في خيالي شمساً

حين أجوع أكلها» (ص ١٢١)

ولعله من المناسب في هذا العرض الموجز أن نترك القصائد لتحدث عن نفسها، حيث تقول

الشاعرة في واحدة من قصائدها:

«الخطوات العجلى

لا تملك ثباتاً

الكون يئن

العالم يستمع إلى الجثث المحروقة» (ص ١٤٨)

وتقول في قصيدة أخرى:

«دون مهالة تنكب فمها في الحديث

دون ابتسامتها، ترعش تحت الغطاء

دون عضلات قوية، تنمو أعشاب هزالها

وتنام أعضاؤها الميتة في الصقيع

تلك هي التي أراها في الحلم كلما

أوت الوحوش إلى كهوفها

وبانت الأرض مستريحة هناك» (ص ١١٩)

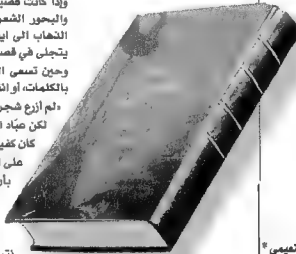
وتقول في أخرى:

«أرقص حول النار

وأظنني محترقة

أظنني أسيرة هذا الظلام» (ص ٦٠)

جملة القول: أن ديوان «ارملة قاطع طريق» إضافة جديدة إلى منجز ميسون صقر الشعري، وقد باتت تجربة ميسون الشعرية بحاجة إلى دراسة أكاديمية، أو غير أكاديمية مطولة، تضع يدها على القضايا النقدية في شعرها، وتتحدث عمّا لها وعليها.



إعداد:

د. أحمد النعيمي *

«ارملة قاطع طريق»

لـ «ميسون صقر»

من دار ميريت للنشر والتوزيع بالقاهرة، ضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٧، صدر ديوان شعر جديد بعنوان «ارملة قاطع طريق» للشاعرة الإماراتية ميسون صقر.

يقع هذا الديوان في (١٩٠) صفحة، ويضم ستة عناوين رئيسية، أدرجت الشاعرة تحتها قرابة الستين قصيدة، وهذه العناوين الرئيسية هي: آخر قطرة في الكأس، صندوق الميت، تحت ظل خيمة، كان أبي، مائدة العشاء الآخرين، وبقوة الماضي.

هما؛ «ليل أبيض» و«كلام خطير». وهو عضو الهيئة الإدارية في رابطة الكتاب الأردنيين للثورة الحالية.

يسمى القيسي في «شرفة أرملة» إلى كتابة قصص ذات أبعاد فكرية ورؤى فلسفية، وهو إذ يظل حريصاً على هذا النسق في أغلب قصص مجموعته، فإنه يسعى كذلك إلى الموازنة ما بين القضايا الفكرية والتحديات الفنية.

يبتعد الكاتب - سواء في السرد أو الحوار القصصي - عن اللغة العامية، ويظل حريصاً على أن يجرد قصة بالفضحي، وهو في الوقت نفسه حريص على أن يجعل من هذه الفضحي سهلة ويمكن الوصول إلى أغلب المتلقين.

وقد غلب على قصص المجموعة طابع الحوار، للدرجة التي أدار فيها القاص أحداث بعض القصص كاملة بواسطة الحوار، ومن ذلك على سبيل المثال القصة التي جاءت بعنوان «خامس ب»، فهذه القصة ليست سوى مكالمة هاتفية بين رجل وامرأة لا تعرف من ملامح شخصيتهما سوى ما يقدمه لنا الحوار، بل أننا لا نعرف على وجه الدقة اسم بطل القصة، أو حتى مهنته. ذلك أن الكاتب مزج بين ما هو جاد وساخِر بين ما يريده البطل حقيقة وبين ما لا يريده، فحين يخبرنا أن اسمه «صبيب» لا ندري حقيقة هذا الاسم من عدمه.

ولعل ادراك صاحب «شرفة أرملة» لهيمنة الحوار على عناصر السرد الأخرى في هذه المجموعة، قد دفعه إلى محاولة تبرير هذه الهيمنة في إحدى قصص المجموعة وعنوانها «علاقة ماء»، حيث يقول بطل القصة: «إن ما يجري بيننا من حديث يجب أن يكون على شكل حوار» (ص ٦٩)، ويضيف في موقع آخر: «لا تقولين إن الحوار يضعف القصة» (ص ٧٠).

ومما يلاحظه قارئ هذه المجموعة القصصية أن أغلب شخصياتها إمّا شخصيات مثقفة، أو تسعى لأن تكون محسوبة على الوسط الثقافي، ويهض هذه الشخصيات يسمى أن يكون كاتباً لكي توصله الكتابة بمن يحب، خاصة إذا كانت من وجهة كاتبية معروفة وهو كاتب مخفون وذلك ما نجده

في القصة التي جاءت بعنوان (كان)، فهذه قصة يسمى بطلها إلى أن يقيم علاقة مع كاتبة مشهورة تملك داراً للنشر، وترفض الاستجابة له، كما تمتدح من لقاله، وإذا كان مثل هذا اللقاء قد حدث في نهاية القصة، فإن بدايتها كانت على هذا النحو: «كان يحلم أن ينشر ما يكتب في أية صحيفة أو مجلة أو ملحق ثقافي» (ص ٩٧)، ثم تطأعتنا القصة بما يلي: «كان يحلم أن ينشر ليلت نظرها، فهو مغرور جداً بقلمه وهي كاتبة معروفة» (ص ٩٧). هكذا تصبح الكتابة بنظر بطل القصة وسيلة لا غاية.

ومن القضايا التي نلاحظها في «شرفة أرملة» سعي القاص لأن يثبت رؤاه النقدية في ثنايا مجموعته القصصية، ولعل في إشارتنا السابقة إلى الحوار مثلاً حياً على ذلك. ومن الأمثلة الأخرى ما نجده في القصة السابقة، حيث يقول البطل: «لطيفتشت لقد أنعم خدك أن تبدأ القصة بـ(كان)، ولكنني أحب كان وأخواتها، وأحبها أكثر من أخواتها، لأنها فعل ماض ناقص، وبالقاص أي أنه لا يدل على زمن. لا علينا» (ص ٩٧).

وتتعمق مسألة الشخصية المثقفة في «شرفة أرملة» في القصة التي حملت عنوان المجموعة، ففي هذه القصة نجد مثقفاً يتزوج من طبيبة. وحين يحدث الخلاف بينهما نجده يقول لها: «أولم تقول في بداية تعارفنا بأنني مثقف وأنت لم أحمل شهادة جامعية» (ص ١٠٧). ولعل حساسية هذا المثقف هي ما دفعته للانتحار في نهاية القصة، بعد أن وجد أن حياته مع هذه الزوجة باتت صعبة ولا تحلق على الرغم من أن القصة لا تقدم لنا أسباباً موضوعية لهذه النهاية المأساوية، وذلك الخلاف العميق جداً.



«شرفة أرملة»

لـ «جمال القيسي»

من المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت ويعد من وزارة الثقافة الأردنية، صدرت مجموعة قصصية جديدة بعنوان «شرفة أرملة» للقاص جمال القيسي.

تقع «شرفة أرملة» في مائة واثنين وثلاثين صفحة، وتضم ثماني عشرة قصة، منها: الأستاذ معروف قاص من كوكب آخر، المشهد، الدمو، الانتخابات مقبرة لا تلفها الوحشة، حكمة العاصف، وغيرها. وقد صدر للقيسي قبل هذه المجموعة كتاب نصوص بعنوان «أحوال القلب» ومجموعتان قصصيتان

بصوت رقيق بهمس طروب
فرجت أجوس بذنيا الخيال
أقتش عن سادات القلوب
أحملك في مقننك بشوق
أسائل نورهما عن درويش
وكنت صرفت السنين الطوال
أنادي هواك وما من مجيب
لك الشعر بحث ومنك المثلثات
وعدت إليك بهم مشيبي

ومن الواضح في هذه القصيدة أن الشاعر يستذكر علاقة عاطفية مع امرأة بعد أن تقدم بهما العمر، ذلك أن حبها ظل قابعا في قلبه، على الرغم من أنه أكثر وفاء لهذا الحب منها، صرفتك الشفوة في صباي
وصنت هواك الذي لا يصون
وإذا ما انتقلنا إلى القصائد التي الخنت الشكل الفني الحديث، فإننا نجد الشاعر ينكر في الثنتين من هذه القصائد القصة التي أوحى له بكل منهما، ففي قصيدة بعنوان «على الشاطئ» يطالعنا الشاعر بالمقدمة التالية:

ذكرى ليلة على شاطئ البحر الأحمر، راقبنا فيها الموج يتحطم على الصخور فيرجع إلى الأصمق ذليلاً ليعود مرة أخرى فيجمع فوته وعشاقه، ودلما ينتصر البحر لأنه لا يستسلم. ومن هذه القصيدة:

أتذكر موجة البحر؟
أتذكر رفصة الأمواج فوق الرمل والصخر؟
وجلسة ليلة ما فارقت هكري؟
تظل ... تظل قمة نشوة العمر.
أتذكرها ...؟

وصوتك وألح النغمات متشاب
فتهتز النجوم له ..

والقصيدة الثانية التي يذكر الشاعر قصتها جاءت بعنوان «أهجم يا ولدي» وهذه القصة - كما يرويها الشاعر - هي: «خلال الحرب العالمية الثانية أصبح الجندي (الوفا) في عداد المفقودين، ولم يظهر له أثر حتى بعد انتهاء الحرب، ولم تعرف أمه عن مصيره شيئا إلى أن شاهدت ذات يوم فيلما عن الحرب فيه لقطات وثائقية، وكانت المفاجأة حين ظهر ابنها يهجم على دبابه حاملا قنبلة بيده، فصرخت تحته على المني فلما رآته يفجر الدبابه وينفجر معها، وتخبرنا القصيدة بأن مثل هذا الصمود الأسطوري كان سببا في تحطيم الأسطورة النازية.

ومن المسائل الفنية في ديوان «الصمت والرويا» أننا نجد القصيدة الأولى فيه، والتي جاءت بعنوان «روح الشاعر قريبة في إيقاعها وموسيقاها من الخوضعات الأدلسية، وفي هذه القصيدة يقول الشاعر:

وسألتني يا زهرة
تنمو بوعي مشاعري
عما يطوف بمقلتي
ويستخرج خواطري
عن نظرة ترتد
ظلمات الزمان الغابر
عن رعدة الآلام في
دمع يغلف ناظري
كم من سؤال حائى...؟

وسألتني لم في المالني دمع الآمي انتشر
لم لا أداعب وبة لم لا أمش مع الزهر
جملة القول: إن ديوان «الصمت والرويا» للشاعر سلطان القسوس فيه من المسائل والقضايا الفنية ما يستحق دراسة علمية أو بحثا رصينا.



«الصمت والرويا»

لـ الدكتور «سلطان القسوس»

من دار فضاءات للنشر والتوزيع في عمان، وضمن منشوراتها لعام ٢٠١٧ صدرت مجموعة شعرية جديدة بعنوان «الصمت والرويا» للكاتب سلطان القسوس.

تقع المجموعة في الثنتين وتضمن صفحة، وتضم ثلاثاً وعشرين قصيدة، منها: روح الشاعر، أغنية إلى الخلة الخضراء، الحيات الشقية، بطاقة إلى منافقة، حجاب السنين، تاجر الأفيون، ملح الأرض، الصمت أبلغ ما يقال.. وغيرها.

تراجعت قصائد «الصمت والرويا» بين التقليدية والحداثة، ذلك أن ثمة قصائد عمودية، هي أقرب في لغتها وأسلوبها إلى الدائقة الشعرية الكلاسيكية، وثمة قصائد اتخذت أبعاداً درامية وأساليب فنية معاصرة.

ومن القصائد ذات الشكل التقليدي قصيدة بعنوان «كبرياء فتولي»، وهي قصيدة ذات إيقاع موسيقي سلس ومحبب إلى النفس، وفيها يقول الشاعر:

وقلت بعفوية يا «حبيب»

موضوع هذه الرواية هو التحولات السياسية والاجتماعية التي أصابت دولة عربية يسميها الروائي بالاسم وهي اليمن خلال العقدين الماضيين.

وتأكيداً لهذه الحقيقة نقرأ في الصفحات الأولى من الرواية ما يلي:

«لم يجد ما يدفعه إلى إعلان موقفه من الوحدة اليمنية كعدو شخصي سامع بشكل كبير في تدمير طموحه، لكن تلك كانت قناعته على كل حال.

كان يرغب في العيش في وعودة الجبال، أو ينتقل بصعوبة وحذر شديد عبر الممرات المعتمدة في المدن الصغيرة، وفي دهاليز السرية، ومن خلال مراوغة بالأنقاب والأسماء الحركية، لا الحياة الواضحة والصريحة» (ص:٩).

وإذا كانت الفقرة السابقة تكشف لنا شيئاً من مضمون هذه الرواية، فإن المسائل والقضايا الفنية فيها كثيرة ومتعددة الوجوه والجوانب، ولعل اللغة تقف على رأس هذه القضايا.

ذلك أن اللغة في هذه الرواية فصحية، وقد حافظت على فصاحتها سواء أكان ذلك بالسرد أم بالحوار، وعلى الرغم من ذلك فإن الروائي لم يتردد في إدارة بعض الحوارات أو طرح الأسئلة باللغة الانجليزية. ومن ذلك: «وسألها: What do you want to eat» (ص:٤٨) بل إننا نجد أحياناً كلمات انجليزية مكتوبة بالعربية، ومن ذلك: «هي البرنيا، تايم رأوا كاترين مقبلة عليهم، برفقتها سائيا، كانت تبدو شاردة. اقتربت من طاولتهم في الكافيتريا...» (ص:٤٩).

إن البطل هنا ليس سوى انعكاس داخلي لما يجري في الخارج أو القضاء العربي من هستيريا وفوبيا واضطراب، وعدم وضوح في الرؤيا والموقف، وجهل في التعامل مع الذات والأخرى، ومثل هذا الانعكاس يجده القارئ مثيراً في ثنايا الرواية وسطورها: «ومع ذلك شغل الأمر وكاد يدفعه بشكل قوي إلى التصديق أنه يتزلق فعلياً إلى عالم مجهول، لا سبيل إلى التكهّن بهوية محددة له... ما الذي بقي؟ المشي عارياً، أو حافي القدمين» (ص:١٠٣).

وإذا كانت القضايا الفنية الأخرى من زمان ومكان وتقنيات سرد بحاجة إلى وقفة أطول من هذه، فإننا نود البقاء قليلاً مع المضمون، ذلك أن بطل هذه الرواية حريص على إقناعنا بأنه إنسان تقديمي: «هو يدرك أن الجنس بالنسبة إليه، ليس مجهوداً جسدياً يمارسه، بقدر ما هو تخيل وعملية تتم في الذهن أكثر منها تحقيقاً في الواقع. يلذه أن يخترع نساء من كل قارات العالم، في أعمار مختلفة، ولهن أجساد تكبر وتضغرو وتمن وتستنبر وتتوتر وتحف وتقتند وتقرهل...» (ص:١٠٤).

هكذا ينتمي بطل هذه الرواية - على الرغم من تقديميته - إلى عالم الخيال أكثر من انتمائه إلى الواقع، أو لعل الهزائم الخارجية المتوالية، تسببت بهزائم داخلية شبيهة، فكل شيء ممكن في واقع غير ممكن التصديق.

جملة القول: إن رواية «قهوة أمريكية» للناقص والروائي أحمد زين فيها من المسائل الفنية والمضمونية ما يستحق أكثر من قراءة نقدية، ولعلها رواية تؤشر على معاناة جيل ووطن وأمة.



«قهوة أمريكية»

لـ «أحمد زين»

عن المركز الثقافي العربي في الدار البيضاء، وضمن منشورات المركز لعام ٢٠٠٧، صدرت رواية جديدة بعنوان «قهوة أمريكية» للناقص والروائي أحمد زين. تقع الرواية في مائة وستين صفحة، وتضم ستة وعشرين فصلاً، دون أن تحمل فصول الرواية عناوين خاصة بكل فصل، حيث جاءت هذه الفصول على شكل أرقام متسلسلة من (١) إلى (٢٦).

وهذا العمل الأدبي هو الرابع لصاحبه، فقد صدر للمؤلف قبل ذلك مجموعة قصصية بعنوان «أسلاك تصطبغ» وكتاب «نصوص بعنوان «كمن يهش فللاً» ورواية بعنوان «تصبح وضع».

لا يخفى صاحب «قهوة أمريكية» موضوعه، ذلك أن

* كاتب وأكاديمي أردني

المركز والهامش

بعد أن تحطمت الحواجز بين الحدود عبر الانترنت والفضائيات، وغابت مفاهيم المركز والهامش في التعاطي مع أشكال الحياة والحضارة والثقافة، لم يعد أمام المنطقة العربية أي ذريعة للمكوث في بوتقة المركز والهامش والتقوقع على ذاتها، ولم يعد أمام سياسيينا وفقهاءنا ومفكرينا المتمترسين وراء أسوار الوصاية على عقولنا، أي ذريعة لتجريم افتقارنا على العالم، والتخاب ما يثري حياتنا وينوعه، ويعيد تشكيله، ويخلصنا من آثار الإرث الاستعماري الذي ما زال يشل وعينا، ويقسم ظهرنا، ويرد تخلفنا إلى معطيات ماضينا التاريخي ونثالجه، وكأن تاريخ المستعمرين الذين حكموا من أسواق النخاسة ومصانع الموت، هو التاريخ المشرف للحضارة البشرية.

صحيح أن المنتجات الحضارية، خاصة الثقافية منها، تحمل في جيناتها هيمنة المنتج نفسه، وقوته الفاعلة في العالم، سواء كانت سياسية أو عسكرية أو اقتصادية، لكن قدرة العقل البشري على ابتكار وسائل تنقي هذه المنتجات مما يتسلل منها إلى وعينا، ليست بعيدة عن التحقق، ولعل تجارب بعض الدول التي حققت مركزيتها مؤخرًا، بعد أن كانت تقبع في الهامش، وما انجزته في الفصل بين ما تريد من منتجات الثقافة العالمية وما لا تريده، تعلمنا أن لعمري دورنا في الحضارة البشرية لننتخلص من زوئانا، ولنصبح منتجين للثقافة.

إن مساحة الوسائط العربية التي تبادر إلى التفاعل مع هذا الجانب، قليلة جدًا، فحجم مشاركتنا العالمية في شبكة الانترنت ومنتجاتها ومبتكراتها، ومساحة تغطيتها الفضائية من قنوات اتصال وتلفزة وإذاعة وغيرها، لم تدخلنا بعد في خضم الإنتاج الثقافي العالمي، كما أن غيابنا عن النشر الورقي من صحف وكتب ومطبوعات، وقلة حجم إنتاجنا المرئي في السينما والتلفزيون، كلها تزيحنا عن تحقيق خطوة باتجاه التمرکز، لنصبح من المشاركين الحيويين في إنتاج الثقافة العالمية. لقد رست المعطيات الحضارية الثقافية على البلدان الأقدر على إنتاج الثقافة وترويجها بحكم ثرائها الاقتصادي وقوتها العسكرية والسياسية، وأصبحت الثقافة العربية بخدر وتتمل، ولم تعد قادرة على السير قدما، نحو التشارك في الإنتاج الثقافي العالمي، أو تشكيل بقعة مؤثرة في قسماته، يمكن أن يقال انها من إنتاج العرب، ذلك لأننا لا نمتلك المبادرة التي تدفعنا إلى الانخراط في هذا الإنتاج، لنضعنا وعجزنا السياسي، ولهواننا العسكري وتردي اقتصادنا التي تنهشها الظلمة الفساد الحكومي والاستمارات البنية في قطاعات لا ديمومة لها.

وإذ تقبع في الهامش.. في أقصى الهامش، ولا تتورع عن الادعاء بأننا قادرين على تجاوز هذا القبيح، فلإننا حتى اللحظة . ونحن ندفع باتجاه مشاريع تنمية ثقافية دفعا، من بعض البؤر الفاعلة في إنتاج ثقافة العالم، لم نحقق أي تقدم ينكر في تجاوز نقاط التردى، بل على العكس ما زلنا نراوح في مكاننا.

إلا ما العنى من تراجع دور المطبوعات العربية، والدفع باتجاه إيقافها، وصناعة تعثرها بدل أن يتم وضع خطط استراتيجية لتثمينها والنهوض بها؟ ولولا بضعة مطبوعات تروج لهذا النظام أو ذاك، لما رأينا مطبوعة عربية تستمر في الصدور أكثر من بضعة أشهر، وعلى مستوى الأعمال التلفزيونية والسينمائية، فقد تراجعت حصتنا العالمية الى أكثر من النصف مما كانت عليه في القرن العشرين.

وحتى لا أبوء داعيا للتساؤل، فإن هذا التردى يمكن تجاوزه، ولا أقول هذا من باب تسهيل المهمة بل من باب الامل الذي نموت ونحيا به، لأننا على حد تعبير سعد الله ودوس محكومون بالامل، بل وقد حقق تفوقا كما حققه ماضينا الحضاري، حين كانت اللغة العربية لغة المثقفين في أوريا أيام الاندلس الزاهرة، اللغة التي تحضن وعينا وثقافتنا وتبرع من خلاصة روحنا الانسانية، هذه التي تتعرض اليوم للضوء حتى لدى أبناء جلدتها.



